

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Final de Màster

Estudiant: Júlia MONTE ORDOÑO
*Maniobres a l'espai literari:
aproximacions al neutre de Marie Étienne*

Dirigit per: Dr. Xavier BASSAS VILA i
Dra. Virginia TRUEBA MIRA

Curs 2019-2020
(juliol 2020)

Firma de l'estudiant

Firma del director de recerca

1. El neutre: maneres anònimes d'aproximar-se al «lo»	5
1.1. Recomençament	6
2. Figures cap al neutre polític	10
2.1. Bartleby com a figura del neutre	15
<i>Suplement (I): mur o paisatge</i>	18
3. Enunciacions del jo des del/cap al neutre	27
3.1. Escriptura neutra?	31
<i>Suplement (II): ningú o fatiga</i>	36
3.2. «Lo» queer	43
<i>Suplement (III): traçar o escriure l'eco</i>	48
(4.) Conclusió	58
ANNEX	60
<i>Suplement (): no saber la distància</i>	60
5. Bibliografia	70

1. El neutre: maneres anònimes d'aproximar-se al «lo»

Podria començar dient que el terme «neutre» apareix en àmbits molt diversos del coneixement. Des de la química, una sal neutra és aquella que no té cap reacció en una dissolució. Un ió neutre, per exemple, no té càrrega positiva ni negativa. Fins i tot podem parlar d'un país neutral, el qual no intervé en un conflicte a favor de cap bàndol. Podria estar dient tot això amb un to neutre, sense expressar cap matís en la meua veu. En tots aquests casos, «neutre» no és ben bé un concepte, de fet, és un adjectiu que està lligat a una inacció, a una passivitat. Però, tot i estar present de manera natural en la nostra parla, sembla que escollir una posició neutra en un debat, en una conversa, no és fàcil, perquè sembla que sempre estem obligats a ocupar una posició, triar un bàndol, anar amb uns o amb uns altres. I Marie Étienne intueix que a la pregunta «amb qui vas?», «amb qui estàs d'acord?», la violència de la decisió opera:

Le sujet du débat ? Je ne m'en souviens plus mais immédiatement je souhaite rencontrer ces gens-là, sortes d'imprécateurs, qui se servent des noms, des œuvres d'écrivains comme instruments de guerre. Leur agressivité m'irrite, et pourtant je vois bien qu'elle oblige chacun à se déterminer et à choisir son camp (2011: 67).

I aquesta violència també es troba en el mateix subjecte que parla, en la pregunta «qui?» quan, al parlar, s'actualitza amb un pronom que de-limita. Com llegim en un dels seus poemes : « Quand à choisir, bonne fée ou sorcière, Pauvre Cendre ou Bête Peau Grise, non à choisir ne choisis pas, me préfère déposée par la vague » (Marie Étienne, 2011: 143). La posició que es troba en aquesta no-decisió –que no és indecisió, com veurem tot al llarg d'aquest treball– pot llegir-se certament a partir del concepte del neutre.

Significativament, Blanchot¹ d'una manera que, com ell mateix admet, és excessivament simplista descriu la història de la filosofia com un «effort pour domestiquer le neutre ou pour le récuser», així doncs, és aquest esforç el que ha provocat que el neutre ens sigui tant difícil de pensar a través del llenguatge: «est-il [le neutre] constamment refoulé de nos langages et de nos vérités » (Blanchot, 1971: 249).

¹ Escriptor anònim (Blanchot, 1969: 637).

1.1. Recomençament

El neutre podria estar al mig, entre dos pols. És allò que no és cap dels dos costats, però que ahora forma part d'aquesta divisió. Una frontera podria ser un espai neutre. Als poemes de Marie Étienne² es troba un treball de la frontera, tant geogràfica com simbòlica. Els espais que apareixen en la seva poètica es troben en territoris ambigus, que apunten tant cap a un límit com cap a una connexió. El treball de Joqueviel-Bourjea (2011) destaca justament la transformació de les imatges de frontera en les imatges del canal. Un espai que també divideix, però que és mòbil i navegable, que porta a un altre lloc però sobretot que no és cap dels dos llocs. Dels seus poemes també s'hi destaca la seva intertextualitat, entesa com a porositat del text (Joqueviel-Bourjea, 2010: 469). En aquest sentit, les cites i referències a altres escriptors o personatges que formen part d'altres textos o d'altres històries i cultures, fan que les seves obres romanguin obertes, i en un espai *entre*. Hi ha una insistència en la condició transgressiva de la seva escriptura (Joqueviel-Bourjea, 2010: 470), on es treballa entre la prosa i la poesia, entre el mite i el teatre, amb un costat també entre individual i col·lectiu (Garron, 2013; Purnelle, 2013). A *Le livre des recels* (Marie Étienne, 2011: 148), l'autora confirma la voluntat de transgredir els gèneres literaris, de treballar també la forma desplaçant-la, i situa la seva escriptura en un espai d'*auto-mythobiographie*.

Tot i haver-hi un costat autobiogràfic, en la seva escriptura el jo conviu o es metamorfosa en una multiplicitat de personatges. És, precisament, en aquesta multiplicitat on podem situar el seu treball escriptural, on una de les característiques a destacar són les variacions dels personatges que provoquen una semblança incessant amb algú altre que fa que una mena de confusió planegi en moltes de les seves obres. A les primeres publicacions de Marie Étienne, ja es destaca una variabilitat de personatges, en la seva majoria víctimes de violència

² En un gest de política textual que vol treballar al voltant del neutre, escric la biografia en nota a peu de pàgina que, a més, arriba amb retard: Marie Étienne (1938) és escriptora i crítica de poesia i de novel·la en llengua francesa. Comença a publicar el 1977 i ha escrit una trentena d'obres. Ha guanyat els premis Mallarmé i Paul Verlaine per *Anatolie* (1997) i per *Le livre des recels* i *Haute Lice* (2011). L'escriptora va passar la major part de la seva infància a Indoxina i a Àfrica, en les seves obres es treballa la noció de frontera en diversos sentits i es busca travessar els gèneres tant literaris com sexuals, treballant la llengua des de la ètica. S'han fet nombrosos treballs crítics sobre la seva obra, entre ells, el número especial de la revista *Nu(e)* a l'abril de 2011; i el llibre *Marie Étienne: organiser l'indicible* (2013) que recull textos reunits per Marie Joqueviel-Bourjea. Les seves obres es troben traduïdes a l'anglès i a l'italià.

o que han quedat en l'anonimat, sobretot dones, que apareixen en les seves obres des de *La longe* (1981) fins a *Le sang du guetteur* (1985) tal com s'assenyala en algunes entrevistes a l'autora (Stout, 2001: 246-247). Més tard, en referència a les publicacions posteriors, sobretot a partir d'*Anatolie* (1997), *Dormans* (2006) i *Roi des cent cavaliers* (2002) hi comencem a entreveure un treball de la transgressió dels gèneres sexuals, la voluntat d'atravessar aquesta frontera tot i seguir amb el treball amb el cos femení i amb aquesta violència. Al postfaci de *Dormans* es fa evident una voluntat de posicionar els seus personatges en un gènere neutre, ni masculí ni femení, on aquesta frontera s'esvaeix: «Un narrateur qui est tantôt du féminin tantôt du masculin, non par incohérence mais afin de sortir, en l'absence du neutre, de la dualité schématique des sexes.» (Marie Étienne, 2006: 214). De fet, això mateix es confirma també en els seus assajos del mateix any, recollits al dossier «Les Poètes et la prose» (2006b: 168), on ella afirma la recerca de l'escriptura com la recerca d'un tercer gènere, en referència a aquest neutre que no es troba en la llengua francesa. Així, doncs, sembla que en aquest sentit els textos també es mouen d'una frontera genèrica cap a una transgressió d'alguna manera, cap allò que la poeta anomena «neutre».

Ara bé, com he intentat assenyalar més a dalt, el neutre és quelcom difícil de copsar, de definir. Si Marie Étienne escriu *en neutre*, cal qüestionar en primer lloc de quin neutre es tracta. Precisament, aquest concepte es comença a explorar i a fer visible a partir de la segona meitat del segle XX per pensadors com Blanchot, Barthes o Cixous.

Des de la tradició de l'epistemologia occidental, la realitat es divideix en categories oposades tals com cos/ment, home/dona, privat/públic, etc. Així, per tal de ser identificats dins d'aquest sistema de pensament, cal que ens situem i ho situem tot en una d'aquestes categories. Al curs que Barthes imparteix al Collège de France (1977-1978), com a rebuig al seu passat estructuralista, es proposa el concepte de Neutre com a sortida d'aquests paradigmes.

Barthes apunta que, quan ens trobem amb l'oposició A / B, podem, o bé buscar un neutre «complex» que inclogui A i B, o bé apropar-nos a un «grau zero» que no sigui ni A ni B (1978: 31). Dues maneres de desbaratar el paradigma dualista. En paraules de Blanchot:

[Le neutre] se reconnaît ou plutôt joue en chacun de ces termes qui ont pour trait de n'être pas facilement conceptualisable et, peut-être, de ne l'être pas, parce que s'introduit avec eux une possibilité négative d'un type si particulier qu'on ne saurait le marquer d'une négation ni non plus l'affirmer. [...] Le neutre dérive, de la manière la plus simple, d'une négation en deux termes : neutre, ni l'un ni l'autre. Ni l'un ni l'autre, rien de plus précis. (Blanchot, 1973: 103)

D'aquesta manera es pot trencar el paradigma, que es basa en l'oposició: «Là où il y a sens, il y a paradigme, et là où il y a paradigme (opposition), il y a sens» (Barthes, 2002: 31). Per tant, aquest desviament, aquesta corba, afectarà al sentit. El neutre que planteja Barthes no té a veure llavors amb la «neutralització», que s'associa a una desactivació de la violència, sinó que «[le Neutre] est une activité ardente, brûlante», i, per tant, és un gest violent capaç de crear una esquerda en aquest paradigma (2002: 32) i que no es pot confondre amb un gest que tingui a veure amb una passivitat o indiferència. Blanchot busca també trencar amb la unitat de l'ontologia mitjançant l'escriptura del desastre, de la multiplicitat, la ruptura: «De la pensée, il faut dire d'abord qu'elle est l'impossibilité de s'arrêter à rien de défini, donc de penser rien de déterminé et qu'ainsi elle est la neutralisation permanente de toute pensée présente» (Blanchot, 1980: 57).

Quan parlem del neutre (*le neutre*), volem pensar, per tant, en un concepte que no és mai definit ni clarificat, que no clarifica, però que es concep de forma activa perquè trenca violentament amb el paradigma. Barthes parla, per tant, de desbaratar el paradigma quan intenta apropiarse al que ell anomena Neutre sense caure en la definició: «Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme » (2002: 31). Per tant, el mateix neutre rebutja la definició, ja que això s'aproparia, precisament, a la idea de paradigma o de fundació d'alguna cosa. El neutre només pot ser nom –o potser millor, adjectiu substantivat–. I és que aquesta forma que es pot considerar al mateix temps polimòrfica o amorfa busca esquivar, desviar, suspendre, confondre o difuminar l'oposició del paradigma.

Arribats a aquest punt, és interessant destacar el treball del neutre que es realitza des de les teories feministes i des de les teories *queer*. Aquestes teories, de maneres diferents, tenen en compte també el gènere sexual en relació amb

aquest concepte que, com vaig apuntant, constitueix una clau d'entrada a l'obra de la poeta Marie Étienne. De fet, el que és interessant d'aquestes teories és que posen el focus en la jerarquia que sempre apareix en aquestes oposicions. Recolzant-se en el treball deconstruccionista de Jacques Derrida, aquestes teories feministes i *queer* reprenen efectivament el treball del neutre des del costat fràgil o no-llegible que, per no haver estat pensat al llarg de la història, també es pot relacionar amb el neutre.

Així, doncs, em proposo, primer, d'explorar les aproximacions al neutre que comencen a finals del segle XX, que continuen tenint força avui en dia i que poden trobar la seva darrera manifestació en la teoria *queer*. En segon lloc, m'interessa posar en relació aquest treball teòric amb el treball d'escriptura que està fent la poeta Marie Étienne. A partir de l'anàlisi d'aquestes perspectives, intentaré llavors apropar-me al neutre de Marie Étienne, analitzant sobretot les publicacions de poesia *Anatolie* (1997) i *Roi des cent cavaliers* (2002), i també *Le livre des recels* (2011), on l'autora combina l'escriptura de poemes i l'escriptura assagística. Com ja anirem reprenent i precisant més endavant, assenyalarem ara breument, per situar-nos, que *Anatolie* és un llibre de poesia on cada capítol planteja un treball formal molt diferent, de manera que cadascun es pot considerar un fragment separat. Tot i això, els ecos i repeticions que apareixen al llarg de l'obra connecten aquestes peces a la manera d'un trencaclosques. Pel que fa a *Roi des cent cavaliers*, també és un llibre de poesia, en aquest cas, es tracta majoritàriament de sonets en prosa numerats de l'1 al 100. Tot i que en aquest llibre la polifonia és menor, es manté gràcies a una intertextualitat que existeix, de fet, en pràcticament tota l'obra de la poeta.

Per a Marie Étienne, com he introduït, la creació de variants és part essencial del seu treball. De la mateixa manera ho són la reescriptura, l'allargament i el suplement. A *Roi des cent cavaliers*, per exemple, podem llegir « écrire est un retour, un supplément au voyage. » (Étienne, 2002: 11) i a *Le livre des recels* es troba aquest moviment reiteratiu, a partir tant del treball poètic com de caire assagístic. Llegeixo aquesta insistència escriptural com a una possible projecció cap al neutre. Així, doncs, per maniobrar en aquest espai provaré d'articular també aquest treball en forma de suplement a partir de la lectura de l'obra de Marie Étienne.

2. Figures cap al neutre polític

Així, doncs, ens preguntem què és aquest interval, aquest espai entre les oposicions del paradigma que, al ser pensat, assenyala, en realitat, un defora. És com un tercer terme tot i que no és categoria, s'escapa d'aquesta.

Si no pot definir-se, parlar del neutre sempre és parlar massa, sempre és un gest que sobra. Blanchot dirà que el mateix *neutre* és un «mot de trop». De fet, Blanchot també desestima el neutre com a substantiu, «L'impropre du neutre est peut-être dans la continuité de sens que propose nécessairement un nom» (Blanchot, 1973: 108). El neutre no implica un sentit ple i, per això, cal que hi hagi una discontinuïtat en aquesta paraula. Barthes també hi reflexiona i proposa l'adjectiu substantivat, de manera que sempre falta alguna cosa, allò que designa és absent: el () neutre. Barthes, de fet, dedicarà una reflexió a l'adjectiu, a la seva ambivalència. D'una banda, l'adjectiu com a epítet és sempre un afegit que fixa, gairebé com una mort; per altra banda, quan ens referim al neutre, no trobem el substantiu: «para dar cuenta de la abolición del paradigma sujeto / predicado, recurre a una entidad gramatical bastarda, el adjetivo sustantivado» (Barthes, 2002/2004: 103). El neutre sempre és alguna cosa fallida: «Au neutre –le nom sans nom– rien ne répond, sauf la réponse qui défaille, qui a toujours failli répondre et failli à la réponse» (Blanchot, 1973: 162).

Es tracta d'una mena de decepció, que sempre és una simplificació que, en realitat, neutralitza –desactiva, anul·la– el concepte i que no ens projecta cap al neutre que busquem. Blanchot repassa les formes que no són el neutre, tal com també farà Barthes al seu seminari. Sembla més fàcil apropar-se al neutre des del que no és que des del que és perquè, recordem-ho, el neutre no és ni una cosa ni l'altra. Blanchot exposa el que no és el neutre o que l'apunta d'una manera sempre insatisfactòria: «le *sacre* par rapport au *dieu*, l'*absence* par rapport à la *présence*, l'*écriture* (prise ici comme exemple non exemplaire) par rapport à la *parole*, l'*autre* par rapport à *moi* (et aussi bien à ce *Moi* qu'est autrui), l'*être* par rapport à l'*existence*, la *différence* par rapport à l'*Un*.» (Blanchot, 1973: 103). Barthes intenta desxifrar o millor dit acostar-se al neutre, com a categoria preexistent però que es veu associada a significats que el que fan és mitigar-lo, amagar-lo. El que intenta fer en el seu seminari és assenyalar allà on el neutre deixa de ser neutre per resseguir el camí que ens hi pugui projectar.

Com deia, parlar del neutre és parlar massa. Barthes dirà que parlar del neutre és una tasca impossible perquè «hablarlo es deshacerlo» (2002/2004: 75). I és aquesta impossibilitat la que el porta a referir una sèrie de figures no exhaustiva per intentar apuntar el neutre, per intentar evitar la definició i arribar-hi des de la metàfora, perquè el neutre no es proposa com a tercera alternativa, s'actualitza cada vegada que una figura, una imatge o un gest sembla que ens projecti una mica més a prop d'aquest entremig. Les figures, enteses com a fragments, «fragmento no sobre lo Neutro, sino en el cual, más vagamente, hay Neutro» (Barthes, 2002/2004: 55). És per tant, una exposició discontinua, de fragment, la que planteja acostaments al neutre.

La discontinuïtat, de fet, forma part del mateix neutre. Per tant, també inconclús, inexhaustiu, asimètric, no organitzat. Termes també molt presents en els treballs de Blanchot, per a qui la interrupció és l'interval on es podria situar el neutre. Un interval no limitat, defora (*au delà*), des-centrat, que s'expandeix amb cada gest. «Cada figura es a la vez búsqueda de lo Neutro y mostración de lo Neutro» (Barthes, 2002/2004: 56). Allà on la recerca i el trobar conflueixen, on trobar no és un final sinó el recorregut en forma de corba, que encercla el centre sense tocar-lo: «Encontrar es contornear, dar la vuelta, ir en torno» (Blanchot, 1969/1970: 61).

Una d'aquestes figures de neutre és la fatiga. En aquest estat, s'hi troben tres punts que estan assenyalant el neutre. La fatiga ve d'un treball, d'un desgast. Es una «plenitud que se desinfla» (Barthes, 2002/2004: 62). Té un lloc, el cos, però al mateix temps no sabem quina part del cos exactament està afectada... on es troba la fatiga? La fatiga habita el cos, ens habita sense saber quin és el seu habitatge. Tampoc té un lloc reconegut socialment, escapa de la seva codificació. Barthes cita a Blanchot: «No pido que se suprima la fatiga. Pido ser conducido a una región donde sea posible estar fatigado» (Barthes, 2002/2004: 63). Barthes relaciona aquest cansament total amb la recerca del propi lloc i apunta: «me cansa buscar (y no encontrar) mi lugar (conversación de desconocidos), pero esa fatiga se transforma (cf. rugby) si se me pide no que ocupe un lugar (en un juego) sino solamente que flote en un espacio» (Barthes, 2002/2004: 64). El neutre ens permet sortir d'aquesta fatiga de trobar un lloc, amb el flotar.

I és que si fos un lloc, el neutre es trobaria al mig de dos costats o, millor dit, en un lloc entre els dos. Cabó (2013: 46) apunta com també apareix el neutre en *Le pas au-delà* en referència a un espai entre: «Entre: entre/ne(u)tre. Jeu, jeu sans le bonheur de jouer, avec ce residu d'une lettre qui appellerait la nuit par le leurre d'une présence négative. La nuit rayonne la nuit jusqu'au neutre où elle s'éteint» (Blanchot, 1973: 97). A *El diálogo inconcluso* hi apareix el neutre, de vegades també com el no-res: «Una nada más esencial que la Nada misma, el vacío del intermedio, un intervalo que siempre se ahonda y al ahondarse se hincha» (Blanchot, 1969/1970: 33). Per tant el neutre com a interval que és impossible d'arribar, d'encerclar però cap a on s'hi pot tendir. Un interval que és també defora: «fuera de sí –en lo neutro.» (Blanchot, 1969/1970: 42) i, per tant, és també com un no-territori sempre exterior, fora de la dicotomia. O, en paraules de Lévinas, un terç exclòs i, per tant, allò que *no és*:

Ce Neutre n'est pas quelqu'un ni même un quelque chose. Ce n'est qu'un *tiers* exclu qui, à proprement parler, *n'est* même pas. Pourtant il y a en lui plus de transcendance qu'aucun arrière-monde n'a jamais entre'ouvert. (Lévinas, 1975: 51-52)

L'espai literari també apunta a un espai del neutre, com a espai que no es deixa mai tancar, com un infinit. A *L'entretien infini* (1969), Blanchot sosté que la veu narrativa projecta cap al neutre i exposa un treball a partir de tres passos: el primer consisteix a parlar sense mediació, a distància; el segon, al fet que aquesta veu no revela ni oculta, «ajeno al poder de esclarecimiento (o de oscurecimiento), de comprensión (o de incomprensión)» (Blanchot, 1969/1970: 595); i el tercer trenca amb l'atribució del llenguatge. Això també ho veu Barthes, el llenguatge sempre afirma o potser nega, però és difícil situar-se en un lloc entre l'afirmació i la negació. Blanchot planteja la possibilitat de que, amb la veu narrativa, ens puguem acostar a aquest lloc: «Podría ser que narrar (escribir) sea atraer al lenguaje a una posibilidad de decir que diría sin decir el ser y sin denegarlo tampoco» (Blanchot, 1969/1970: 595). I és que si el llenguatge té una manca de neutre, la literatura parteix d'aquesta absència i «abre un campo infinito, muaré, de matices, de mitos, que pueden traducir lo Neutro, que falta en la lengua y vive en otra parte» (Barthes, 2002/2004: 254).

Però també, el neutre ens permetria parlar des d'una impersonalitat, on s'hi esborraria el subjecte. El neutre comença a conceptualitzar-se com a aquell misteri o secret al qual apunta sempre la literatura i la filosofia, allò que no arriba mai a assolir-se o a formular-se. A *L'Espace littéraire* de Blanchot, hi trobem ja una idea sobre la veu neutra que parla en la veu narrativa, com una absència del jo. La veu narrativa permetria el pas del *je* a l'*il* i, per tant, com a apropament a un neutre. En francès, *il* és un pronom que és impersonal en les expressions *il y a* o *il pleut* –per això, en català aquesta forma no es correspondria del tot amb la tercera persona i, tot i que existeixen formes com *hom pensa* o *es diu*, seria difícil de traduir–. Per tant, quan Blanchot parla de la veu narrativa com a pas del *je* a l'*il*, està pensant en un pronom entre personal i impersonal. Tal com apunta Joan Cabó (2013: 36), es tracta del neutre: «Le il sans identité; personnel? Impersonnel? Pas encore et toujours au-delà; et n'étant pas quelqu'un ou quelque chose» (Blanchot, 1973: 14). En aquest sentit, aquest treball té a veure amb una sortida del paradigma i no amb una simple passivitat.

El neutre és «el no-sujeto, aquel al que le es prohibida la subjetividad, que està excluido de ella» (Barthes, 2002/2004: 252). Hi hauria llavors una relació amb el subjecte que es declina de diferents maneres: primer, per gènere; després, per la relació amb l'altre (seria l'interval infinit entre dues persones); també, per la veu narrativa com un pas més enllà del jo i més enllà de la tercera persona. Entesa la tercera persona com a *Il*, que no és exactament ell, seria una veu sense referent. Finalment, el no-subjecte, l'indeterminat, l'anònim i, per tant, múltiple perquè escapa a la Unitat:

Lo que pertenece a lo neutro no es un tercer género que se opone a los dos otros y que constituye una clase determinada de existentes o seres de razón. Lo neutro es aquello que no se distribuye en ningún género: lo no-general, lo no-genérico, así como lo no-particular. Rechaza la pertenencia tanto a la categoría del objeto como a la del sujeto. (Blanchot, 1969/1970: 470)

Per tant, el neutre que Blanchot veurà en l'espai literari és una via cap a l'Alteritat, que s'allunyi del mateix i de la Unitat. Es pot pensar el pensament blanchotià com a extrem del nihilisme (Cabó, 2013: 44), en el sentit que suposa una «pèrdua del sentit i la disseminació del discurs», però no s'atura aquí, ja que l'espai literari que planteja el crític francès pensa un terreny més enllà de l'ésser

i el no-ésser, pensa el terreny del neutre, o del tercer terme.³ Seguint la línia de Cabó (2013), el neutre serà el pensament central on conflueixin els treballs de Blanchot, amb les paradoxes que això comporta: «anomenar el desconegut, expressar l'inexpressable» (44).

Reprenent llavors tot aquest treball del neutre, podem llegir l'obra de Marie Étienne des d'aquesta constel·lació neutra com una obra que es mou sempre en aquest *mot de trop*, ja que en els seus textos enfila repeticions que no són ben bé el mateix, partint d'orígens subtilment diferents i absents. Es tracta d'una obra que crea semblances que s'apropen a la confusió: «une femme qui, différente et la même» (Étienne, 2011: 157), «Je répète ou c'est elle qui répète» (Étienne, 2006: 110), «Jusqu'au dernier moment il vit sans émotion, il se ressemble à s'y méprendre.» (Étienne, 1997: 76). Però, al mateix temps, en aquestes semblances hi ha la idea que planeja sempre de l'absència, hi ha un sentit que s'esmuny sempre, s'escapa i alhora s'assenyala o s'assenyala molt a prop d'aquesta absència. Es parla paradoxalment del desconegut, de l'explicable o l'inexpressable. Ens movem en l'ambigu. És, precisament, aquesta ambigüitat la que s'associa als seus personatges:

Réfléchissant à ma difficulté du je, j'écris dans mon journal: «J'ai dû jadis être une femme. Depuis certains événements, je ne suis plus, ni home, ni femme. Quelque chose comme on.» [...] Il me faudrait plus neutre encore, ou plus anéanti, plus dégraissé, plus Rien. Récalcitrant et obstiné dans la grisaille de son bureau. (Marie Étienne, 2011b: 28).

La recerca d'aquest no-res, l'apropa a un personatge «obstiné dans la grisaille de son bureau» que, de fet, s'assembla a *Cook*, un dels personatges que apareixen a *Anatolie* i, al mateix temps, al personatge de *Bartleby, the scrivener* (1853) que presenta Herman Melville. Així, doncs, si considerem aquest personatge com a part de la indeterminació i ambigüitat a la que Marie Étienne vol portar la seva escriptura, el fet que alguns dels personatges recordin en alguns moments a *Bartleby*, crea semblances amb un anònim. És en aquesta semblança de l'anònim, on situo el treball del neutre de la poeta.

³ Levinàs farà aquesta lectura: Levinàs, Emmanuel (1975). *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier: Fata Morgana.

2.1. Bartleby com a figura del neutre

A continuació, plantejo breument una lectura de Bartleby des d'aquestes claus d'indeterminació per veure si aquesta ambigüitat pot tenir a veure amb un treball del neutre.

Vegem, en primer lloc, la resposta característica d'aquest personatge: *I would prefer not to*. Es tracta d'una preferència per a la no-decisió, que Deleuze concep com una preferència de res perquè no se situa ni en el sí ni en el no, el personatge fa servir una fórmula que «pese a ser una construcció normal, suena como una anomalía.» (Deleuze, 1993/2009: 60). Ens situa en un lloc entre familiar i estrany, és anòmal per la relació que té amb la pregunta. Tal com planteja Barthes, el llenguatge és assertiu per naturalesa i, per aquesta raó, el llenguatge és violent ja que ens fa escollir, quan parlem, entre el sí i el no. De fet, se'ns fa molt difícil, o potser impossible, escapar a aquesta oposició, ens hem de conformar amb un *potser* que ens desplaça cap al dubte, però que és sempre insuficient. Dins del llenguatge, la pregunta és un altre gest violent, ja que demana o potser fins i tot exigeix una resposta. Per això, enfront de la pregunta, Barthes es fixa en les respostes que desvien, que, en realitat, no responen a la pregunta i que el que fan és trencar-hi amb violència.

El que ens interessa d'aquesta resposta desviada, és en realitat el seu constant desplaçament que porta cap a una suspensió del reconeixement. Deleuze parla de fórmula, però en destaca el seu caràcter no sistemàtic, les respostes desviades es combinen amb variants, i amb altres desviacions com el silenci: «*preferiría no decir nada*», «*preferiría no ser un poco razonable*», «*preferiría no aceptar un empleo*», «*preferiría hacer otra cosa*». És important aquesta no-sistematització, que no crea paradigma, però que en canvi sí que desbarata i s'expandeix contaminant altres esferes, sobrepassant els límits –poc a poc la resta de personatges també, en algun moment, preferiran no fer alguna cosa–. Així, aquesta resposta, ja no pot ser tret distintiu.

Però sobretot, en aquestes respostes, es deixa sempre oberta la preferència, l'alternativa s'obre a una mena d'infinit: «*al dejar en lo indeterminado aquello que rechaza, le confiere un carácter radical, una especie de función-límite*» (Deleuze, 1993/2009: 60). I, d'aquesta manera, Bartleby «*no rechaza, pero tampoco acepta, avanza y se retira en su mismo avance, se expone*

apenas en una ligera retirada de la palabra» (Jaworski, citat a Deleuze, 2009: 62). Per això, Bartleby planteja la impossibilitat, sense afirmar ni negar: «Lo desolador de la fórmula consiste en que elimina tan despiadadamente lo preferible como cualquier no-preferencia particular» (Deleuze, 1993/2009: 62). M'interessa aquí ressaltar l'interval en què Deleuze situa Bartleby, molt proper al neutre de Blanchot: «convierte a ambos términos en indistintos: erige una zona de indiscernibilidad, de indeterminación, incesantemente creciente, entre las actividades no preferidas y la actividad preferible.» (Deleuze, 1993/2009: 62). És, precisament, en aquesta zona interval, on es situa o es retira Bartleby. Tant si digués que sí com si digués que no «sería inmediatamente vencido, considerado inútil o no sobreviviría. No puede sobrevivir más que envolviéndose en esa suspensión que mantiene a todo el mundo a distancia» (Deleuze, 1993/2009: 62). Es tracta, doncs, d'una suspensió, que apunta també a Blanchot, i és que potser es pot assenyalar una suspensió del jo, on el personatge es mou en la indeterminació. El que provoca aquesta desviació és, en realitat, que el lector no pugui aferrar-se a cap tret distintiu del personatge: el personatge és un anònim.

El que podria ser un tret identitari –l'epítet que se li afegeix, «escrivent»– no es correspon en realitat amb la conducta del personatge, perquè no escriu. Barthes fa referència als noms que circulen de *Lao-Tsé*, on cap nom és el correcte: «el problema de lo neutro no es, en efecto, no tener nombre, sino tener varios, de los cuales ninguno es el correcto. El mayor neutro no es el nulo sino el plural» (Barthes, 2002/2004: 174). Es tracta llavors, de desviar sempre el reconeixement, el lloc dins del sistema social –el neutre té una relació amb el social–. Bartleby queda exclòs de les categories, perquè no pot ser identificat, no decideix cap alternativa, no és rebel ni és obedient. D'aquesta manera podem parlar d'un subjecte que es mou en la il·legibilitat, no té referències:

Bartleby es el hombre sin preferencias, sin posesiones, sin propiedades, sin cualidades, sin particularidades: demasiado llano como para que se le pueda adherir alguna particularidad. Sin pasado ni futuro: es instantáneo. (Deleuze, 1993/2009: 64)

Hi ha un anonimat que és proper al neutre. Deleuze diu que Bartleby escolta sense ser vist, potser darrere el paravent, però com veiem també parla

sense ser llegit. És aquesta invisibilitat, aquest apropament a la indistinció entre l'ésser i la cosa, el que li permet apuntar al neutre.

Per tant, podríem considerar que el personatge de Bartleby participa de l'apropament al neutre de Barthes i Blanchot a partir de la seva indeterminació molt propera a l'anonimat. Deleuze també sembla apuntar, en aquesta ambigüitat, una possible relació amb el concepte de l'androgín: «la abolición de la diferencia sexual en cuanto particularidad, en beneficio de una relación andrógina» (Deleuze, 1993/2009: 68). Precisament, Barthes planteja el gènere neutre com un tercer gènere que, semànticament, es pot associar tant a allò inanimat com a allò sense sexe determinat. En la llengua francesa, Barthes planteja alguns neutres que són «des animés insexués»: com *enfant*, *baby*, *bébé*. On, semànticament el neutre es trobaria més a prop de l'objecte que del subjecte, Barthes assenyala que aquesta mena de neutres es troben molt a prop del no-subjecte: «aquel al que le es prohibida la subjetividad, que está excluido de ella» (2002/2004: 252). De fet, aquesta exclusió també s'associa a Bartleby: «Mero excluido a quien no cabe ya atribuir situación social alguna» (Deleuze, 1993/2009: 67). Barthes, cap al final del seminari al Collège de France apunta que «lo neutro es una cuestión de sexo» (Barthes, 2002/2004: 250). I aquesta qüestió s'aprofunditza amb el pensament de les teories feministes, que provaré de presentar a partir del treball d'Hélène Cixous, i, posteriorment, amb les teories *queer*.

Suplement (I): mur o paisatge

La descripció d'espais que es troben entre dos altres espais és molt recurrent en les obres de Marie Étienne. A *Anatolie*, aquests espais tenen a veure sobretot amb un espai de frontera; i l'exili, evidentment, forma part d'aquesta idea de frontera que té certa permeabilitat. De vegades, dos murs formen un passadís; d'altres, es tracta d'una muralla on es busca la superfície per caminar. Com ja he esmentat més a dalt, en l'anàlisi sobre els espais de la poesia de Marie Étienne que fa Joqueviel-Bourjea (2011), es destaquen els espais que no existeixen per ells mateixos, espais que es troben sempre lligats a altres espais, com la frontera. El que ens interessa per a l'anàlisi del neutre és la relació d'aquests espais amb un tercer terme, són espais que separen, travessen o comuniquen: «des espaces au service d'un espace "tiers", innomé, qui cherche à inventer l'écriture» (Joqueviel-Bourjea, 2011: 596). Així, són espais sempre en aquest «entre», treball que també es troba en altres obres de Marie Étienne, com s'ha destacat, per exemple a *Dormans* (2006). A *Roi des cent cavaliers*, ens trobem també en un espai «entre»: «Moi je suis au milieu, dans ce creux, ce ressac, entre une fin et un commencement. » (Étienne, 2002: 85). Aquest «entre» que també es treballa amb el neutre de Cixous, al voler trencar les limitacions i habitar aquest espai-interval: «l'écriture est bisexuelle, donc neutre, expulsant la différenciation. Admettre qu'écrire c'est justement travailler (dans) l'entre » (Cixous, 2010: 51).

Aquest espai entre, que no és ni l'un ni l'altre es mou en una indefinició: «*L'architecture du quartier se caractérisait par une incertitude, un flou de la frontière entre intérieur et extérieur, l'intérieur attirant l'extérieur, lui faisant place l'intégrant, avec hauteur.* » (Étienne, 1997: 15). Es busca en territoris sense accidents, sense cap marca, que no puguin dir-se amb un aquí o allà:

Lam ne voit rien de remarquable, le sol un peu gonflé.

—Afin qu'on n'oublie pas, dit l'ami, libanais d'origine, qu'on ne supprime pas le cimetière, en construisant la route, exprès dessus.

[...]

Ni ici, ni ailleurs. Je suis seul.

Pourtant chacun est *nice*, tout comme les maisons, et loin des centres qui s'effondrent, qui sont déshabités.

Dans ce pays on aime l'isolement et la forêt.

L'espace.

Jamais organisé, sans référence, ni point de convergence.

Dilué.

Du moins pour Lam, qui cherche des repères, par exemple à savoir s'il se rapproche ou s'il s'éloigne.

Mais par rapport à quoi ?

(Étienne, 2002: 91)

Joqueviel-Bourjea (2011) apunta una progressió de la frontera fins al passadís, passant pel canal, es tracta de «faire de la frontière un couloir, d'ajointer –sans jamais pourtant les confondre: il s'agit de maintenir la différence– les bords de la blessure. » (597). Així es tensa la separació i la comunicació, sense resoldre-la. Joqueviel-Bourjea associa la frontera a l'experiència de l'exili de l'autora, el canal al retorn d'aquest exili. Però finalment, el passadís que comunica es presenta com un espai d'escriptura que trenca amb qualsevol sistema tancat o binari. El passadís recull també els altres espais: «reprenent à leur compte l'idée d'*irrigation* en germe dans le canal comme le *passage vers un espace tiers* à quoi il conduit, les couloirs se nourrissent également du *savoir réversible* de la frontière» (Joqueviel-Bourjea, 2011: 604).

Els murs, doncs, comuniquen també com un passadís cap a un tercer espai, espai que també queda sense resoldre, al descobrir que es tracta de construccions que s'assemblen, que costen d'identificar:

*Il y a par-devant un gros mur, à cha-
cun de ses angles il y a un palais, entre
chacun de ses palais il y en a encore un
autre, semblable à ceux des quatre coins. Si
bien qu'en tout on en a huit.
il y a sur ce mur face au midi cinq
portes, la grande est au milieu et elle ne sert
que pour la guerre.*

(Étienne, 1997: 55)

La repetició semblant, inexacta, les variants subtils són, precisament, una de les característiques del treball escriptural de la poeta. La semblança té un valor d'absència, s'assembla a alguna cosa que no hi és, i en aquest gest que assenyala

una manca sense revelar-la s'apropa al neutre. Aquesta repetició s'accentua a *Anatolie* i apareix en els gestos, les paraules, els espais de personatges diferents. Aquestes diferències passen gairebé desapercebudes, i és aquesta diferència discreta la que s'assenyala al llarg de l'obra: « Le paysage est différent à cause / D'un élément que je n'identifie / Pas immédiatement » (Étienne, 1997: 28), « *La Ville que j'avais, jusqu'à présent, prise pour celle des Doges, se mit à osciller, à ressembler à d'autres, instable et infinie, à chaque instant recommencée.* » (Étienne, 1997: 14). Barthes també apunta que el neutre té un contacte amb aquesta diferència «lleugera», que és matís mitjançant la figura del camafeu: «Ahora bien, el camafeo (lo Neutro) reemplaza la noción de oposición por la de diferencia ligera, de comienzo, de esfuerzo de diferencia, dicho de otro modo, de matiz» (Barthes, 2002/2004: 101).

El matís, la indefinició formen part també del paisatge, que apareix amb certa insistència a *Anatolie*. El paisatge és indeterminació, es troba en aquest espai indecís que no es deixa caracteritzar, com un neutre:

Le paysage est un échec mais l'intérieur orné. On
N'en sort pas vraiment aussi le soigne-t-on.
Non je me trompe, ni vide ni orné. C'est un cha-
Peau dans un appartement.
(Étienne, 1997: 48)

El paisatge doncs, entre buit i decorat, és sempre derrotat, perquè conté alguna cosa que no es troba enlloc o a tot arreu, més proper a una horitzontalitat, a prop d'una irradiació: «la luz femenina no procede de arriba, no cae, no sorprende, no atraviesa. Irradia [...] Esta luz no detiene, abre. [...] Su despertar no es una erección. Sino difusión» (Cixous, 1995: 49); o d'una visió panoràmica, que apunta al neutre. Es tracta d'una mirada que té a veure amb una extensió, no amb una profunditat, on el lloc correcte es troba a tot arreu (Barthes, 2002/2004: 230). Precisament, és aquest treball prop d'una ubiqüitat el que es troba en el paisatge i que desemboca en l'obra d'*Anatolie*, que vol ser a tot arreu al mateix temps. El paisatge té també un contacte amb el subjecte, quan aquest s'hi apropa, el jo pot arribar a ser part del paisatge. Així el jo, al tornar-se paisatge, perd determinació, aquesta transformació forma part d'un buidatge: «On est le paysage, le bas du corps est la vallée, le buste se redresse, les bras les mains tirent

le tout, le corps sur le pays qui est le corps. » (Étienne, 1997: 140) ; « –Que ne suis-je léger, pense-t-il. / Dans l'arc-en-ciel où il s'inscrit il abandonne ses bagages. Et monte. » (Étienne, 1997: 159). El subjecte s'apropa així, al decorat o al buit, forma part d'aquest paisatge, és un barret en una habitació.

A *Roi des cent cavaliers*, com a aquest estat no identificable que no pot situar-se enlloc, es troba la figura del mar. El mar, les dunes, com a tocar d'un infinit, que desborda. El desert o el mar: « La mer hors des limites, elle dépassait l'entendement, trop grosse, la dune commencée, recommencée sous le ciel ferme. » (Étienne, 2002: 19). Al mateix temps, assenyala, també, una manca: «Les yeux l'identifient quand elle a disparu, identifient le manque d'elle, à cause des presque îles et des îles bleutées qui marquent sa limite, ou le début du ciel. » (Étienne, 2002: 12). El recorregut que vol fer l'escriptura és un camí cap a una manca. Però el mar, amb la seva condició de manca, d'infinit i de vaivé comença a adquirir propietats fangoses, entre sòlid i líquid, on és possible un estar: «La mer est si boueuse qu'on dirait une terre, agitée sous l'écume. » (Étienne, 2002: 14). També el riu pot ser terrestre: «La rue n'était pas goudronnée, la rue était un fleuve, son cours était doré, terrestre et non liquide. / Sur ses rives deux murs bas servaient à séparer son sable des trottoirs. » (Étienne, 2002: 24).

L'aigua és molt present en l'obra de Marié Étienne, sobretot s'ha destacat el seu contacte amb un espai entre, ja que apareix sobretot en forma de riu, que separa i comunica alhora (Stout, 2001: 289). L'aigua doncs com un espai ambivalent, com a interval o abisme (Marie-France Étienne, 2013: 149). Hi ha una recerca d'alguna mena de contacte entre la mar i el mur a *Roi des cent cavaliers*: «Nous habitons rue Sur-les-Murs, nous regardons la mer depuis notre maison, dès le matin jusqu'à la nuit » (Étienne, 2002: 14). Allà l'aigua mulla el mur, petjada líquida: «Les murs sont des étoffes et les appartements/ S'emplissent d'eau. / [...] Les parois sont mouillées par la mer. / En se penchant par les fenêtres il aperçoit la rade, / D'autres palais semblables, éclairés par le jour déclinant. » (Étienne, 2002: 92). En aquest «entre» ambivalent, es fa contacte: «la mer est comme un mur» (Étienne, 2002: 78). Des d'aquest espai, de no-identitat, es pot fer testimoni, es pot mirar però és un mirar cec: «Aveugle et blanc comme la tête du poète. » (Étienne, 2002: 92), d'on és impossible no veure-

hi (Blanchot, 1955/2002: 28). Ens situem al mur, en aquesta línia traçada, per habitar aquest entre, però també per mirar :

Le corps et sur le mur, il surveille les vieillards qui se tiennent les coudes. [...] Le corps est sur le mur, il surveille les gisants. [...] il surveille les bateaux en gésine.

La mer est comme un mur, mais habitée par les poissons.

[...]

Le corps est sur le mur.

Il surveille les régentes.

[...]

Elles ne s'amuse pas.

Leurs mains sont sur la table pour bien montrer qu'elles ne font rien.

Devant le mur qui était rouge, qui devient bleu, bleu très foncé, leurs yeux sont des trous noirs.

(Étienne, 2002: 78).

Es tracta d'un estar en aquests murs, ni d'un costat, ni de l'altre, per poder treballar aquest mirar: « –Ici, ni barrières, ni haies. / En l'absence de limites, le regard ne peut pas s'arrêter. » (Étienne, 2002: 92).

L'estar en aquests espais és inestable, l'habitable, la casa de vegades en obres, de vegades amb desconeguts a dins, amb una forma que vol ser deformada: « Quand même, s'étonnait Ang, la maison m'appartient, elle s'agrandit quand je l'explore, poussant les murs sans cesse. » (Étienne, 2002: 29), « la porte reste ouverte pour l'inconnu qui entre et rôde. » (Étienne, 2002: 61). Es tracta d'una familiaritat que vol mantenir-se en l'extranyesa. Marie Étienne treballa la quotidianitat des de l'estranyament. Es mou entre familiaritat i estranyesa, es tracta la quotidianitat com des d'una distància o una irrealitat: « le quotidien est tout à fait irréaliste. » (2011: 262), d'aquí neix aquesta estranyesa que sempre es fa camí en les escenes quotidianes de Marie Étienne:

Le bus nous a conduits au port de La Pallice.

Paul est dehors sur le trottoir, j'attends dans un café.

Tout paraît pétrifié, les gens, le temps, le bus, enfin.

(Étienne, 2002: 14)

Lo quotidià, de fet en aquesta discreció, en aquesta localització que no té un lloc concret, que no té principi ni final, sinó que pertany a una mena de temps en gerundi, també escapa, com un neutre, a tot paradigma. Perquè el neutre és proper a una absència de temps, tal com diu Blanchot: «Más que un modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte» (Blanchot, 1955/2002: 25). L'espai i el temps es troben enlloc sense situar-se, habitant l'extranyesa: « Ya no se nos revela y sin embargo se afirma en una presencia extraña al presente del tiempo y a la presencia en el espacio. » (Blanchot, 1955/2002: 28).

D'aquesta manera, el temps, desplaçat, o més aviat proper a un desbordament on el present, passat i futur es troben en un mateix horitzó, fa contacte també amb un estat entre el somni i el despertar, estat que apareix tant a *Roi des cent cavaliers* com a *Anatolie*:

Dans mon histoire on se réveille le matin avec un
souvenir évanoui. Passé ? Futur ? C'est autre chose. On
se frotte les yeux.

C'est très subtil. A ce moment on ne court plus, au
Contraire on se tient tranquille à repérer les sons
(Étienne, 1997: 48)

Potser és un despertar neutre, al que es referia Barthes: « durante algunos segundos, cualquiera sea la Preocupación con la cual uno se ha dormido, momento puro sin preocupación, olvido del mal, vicio en estado puro, especie de alegría clara en do mayor; luego, la Preocupación anterior se posa sobre nosotros como un gran pájaro negro: comienza la jornada.» (Barthes, 2002/2004: 87). És aquest estat *entre* on es suspèn el temps: «se trata de “sumergir los pensamientos importantes en un largo sueño”, en un “no lugar” » (Barthes, 2002/2004: 89). Dormir, té a veure amb aquesta suspensió del temps, amb el temps improductiu del que Marie Étienne en parla a *Le livre des recels* (2011: 48):

Quand je dors, justement, j'arrête les pensées de cuisine et de course, laissant la place aux autres, qui prennent tout l'espace. Mais là encore, comment savoir, puisque je dors. Et soudain justement je m'éveille, l'œil rivé au ruban qui défile, qui défile, réussissant sans le savoir l'acrobatie suivante ; être éveillée et

endormie, attraper la pensée du dedans qui s'en donne à cœur joie puisque sans surveillance. J'en saisis vite quelques fragments en train de s'effacer, de s'effriter ou de s'enfuir, il ne m'en reste qu'une, défigurée, tant pis.

La suspensió del temps també «à venir», no des d'una eternitat sinó, més aviat d'una possibilitat indecisa: «esto nunca tuvo lugar, nunca una primera vez, y sin embargo recomienza otra vez, y otra, infinitamente. Es sin fin, sin comienzo. Es sin futuro. » (Blanchot, 1955/2002: 26). En aquesta indecisió sostinguda s'emmarca l'obertura de *Roi des cent cavaliers* on, a partir d'una intenció en condicional («Je pourrais raconter»), ens allunyem d'un possible inici-marca. Poc després apareix una altra possibilitat, amb aquesta fórmula del «Je pourrais raconter», mantenint-nos en una no-decisió i entrem al territori de la possibilitat que no s'acaba de tancar. Hi ha una insistència en aquesta manca de començament ni final, on sempre ens trobem en el nus, tornant a deslligar la trama, constantment: «Le récit de la mère n'a ni début ni fin. » (Étienne, 2002: 62), «Le decor change constamment. » (Étienne, 2002: 63) i recomença insistint en una indecisió temporal, on es mantenen les possibilitats i queden en suspens:

Sur le quai de la gare ses bagages l'entourent comme des bornes qui s'opposent. Plusieurs cas se présentent.

Il arrive en retard. Le train au loin ne montre plus que sa fumée tandis que sur le quai sa silhouette à lui est une borne qui s'ajoute.

Il est à l'heure. Comment s'y prendre ? Le poids le rend perplexe. Le train démarre. Sans lui.

Il est monté heureux. Tous ses bagages autour de lui sont ses petits.
(Étienne, 1997: 159)

L'estació de tren es repeteix a l'obra de Marie Étienne. El tren, l'estació, es troba en relació als espais «entre» i amb el passatge tant presents en l'obra de la poeta (Marie-France Étienne, 2013: 148). Però aquests espais es fan insistents juntament amb d'altres com l'aeroport o l'autopista a *Roi des cent cavaliers*: «La vie est une gare. » (Étienne, 2002: 13).

En aquests espais on és difícil la permanència, que ens empeny al trànsit, en la seva condició de no-lloc, tal com teoritza Marc Augé (1992), es troba també el control de l'anònim. Em sembla interessant plantejar un contacte forçat entre

la condició de no-lloc i el treball del neutre polític de Marie Étienne. Està clar que el concepte de no-lloc s'emmarca en una oposició lloc /no-lloc: «Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. » (Augé, 1992/2000: 83); tot i això la seva presència a *Roi des cent cavaliers* em fa sospitar.

El concepte de no-lloc no podria funcionar sense un control administratiu, en forma de relació contractual (Augé, 1992/2000: 105). L'administració, a partir del treball amb personatges que s'acosten a Bartleby, és present tant a *Anatolie*, com a *Roi des cent cavaliers*. Els papers que es troben a sobre la taula de Lam formen part de l'entramat administratiu, que governa les relacions amb l'altre. Es tracta de papers que exerceixen una violència.

A *Anatolie* es qüestionen els contractes ambigus que governen les relacions amb l'altre: « Nous nous sentons liés par un contrat / Dont nous ignorons tout » (Étienne, 1997: 33), « Son compagnon ne parlait pas. Qui était-il ? Mon père et lui liés. Tour à tour ombre et double de l'autre. Moi liée à mon père. » (Étienne, 1997: 9), que no s'expliquen, no tenen un sentit, però tenen una violència, bé perquè la distància és abisme bé perquè aquesta és imperceptible:

A force il est vacant mais ne comprend pas bien pour-quoi : ignore-t-il comment on franchit la distance qui sépare des autres ? Comment on s'en retourne à soi ? Comment on pense malgré tout (malgré le désaccord, le brouhaha et le désordre) ? (Étienne, 1997: 78)

Cook est assis dans le métro, sur la banquette en face l'homme a rangé ses jambes en occupant beaucoup de place, il embrasse la femme assise à son côté, il embrasse la femme mais cette main qu'il tient, cette main est à qui ? (Étienne, 1997: 112).

A *Roi des cent cavaliers* em sembla veure-hi una insistència en la materialització d'aquestes violències, en els papers o processos administratius. Els papers exerceixen una violència, com un mur: « Il est assis à son bureau, il avance des mots, de plus en / plus de mots, qui deviennent un mur. / Quel était le propos ? / Lam ne s'en souvient plus. » (Étienne, 2002: 65); però al mateix temps es busca una desviació, un oblit, proper a un neutre que desbarata. Així,

aquestes papers es repeteixen, s'organitzen, i es repeteixen també els gestos desviats a la pregunta del paper, la immobilitat com a no-resposta:

À un étage, dans un bureau ensoleillé (le mur est un vitre), l'employé est tombé en avant, sur le visage et sur la table, dans les dossiers.

Comme une feuille détachée.

Événement

On est dans son bureau.

Les actes sont dressés comme des arbres dans le jour.

Il faut en choisir un, pour commencer.

Ensuite organiser un ordre de passage.

Mais on ne bouge pas.

(Étienne, 2002: 67)

Així, potser també com a desviació al control administratiu que s'exerceix en els no-lloc, en aquests espais que es troben sobresaturats de text, es força la mirada a aquests anònims, que conviuen en aquest entre però que no s'igualen mai. Si hi ha un aeroport, s'assenyalen les cues, l'espera, allò que no troba el seu espai. Si hi ha una estació, hi ha una persona que no agafa el tren, si hi ha un paper aquest tremola. A l'aeroport, no s'arriba a aquesta assimilació identitària on tots són anònims, s'assenyala el malentès, que interromp, la diferència, el plor, la malaltia. Potser en aquests gestos, ens desviem també de l'anònim relatiu que apareix al no-lloc, hi ha també un interval que es troba entre el lloc i el no-lloc.

3. Enunciacions del jo des del/cap al neutre

No s'ha de confondre, segons Barthes, la figura de l'androgín amb la de l'hermafrodita, la qual es troba categoritzada històricament molt propera a la monstruositat, a la figura inquietant, però que es continua situant en una dualitat o una plenitud. L'androgín, en canvi, no té una característica física concreta, altre cop, l'androgínia no té un lloc concret, és del costat de la metàfora, i per tant del neutre. Es tracta, però, d'un neutre que no és indiferència, és més aviat enigma: «una mezcla, una dosis, una dialéctica, no del hombre y de la mujer (genitalidad), sino de lo masculino y lo femenino.» (Barthes, 2002/2004: 258). En aquest punt, Barthes apunta un subtil canvi de rumb, del neutre com a «ni... ni...» cap al neutre del «a la vegada», «al mateix temps», seria el neutre complex: «entonces, lo Neutro no es lo que anula los sexos, sino lo que los combina, los tiene presentes en el sujeto, al mismo tiempo, alternadamente» (Barthes, 2002/2004: 255). D'aquesta manera, ens enfoquem cap a la figura de l'androgín com a múltiple i complexa.

Aquesta voluntat d'androginitat, de fet, es pot resseguir en algunes escriptors com Virginia Woolf, que planteja teòricament l'escriptura des d'una androgínia que es podria apropar al neutre que he plantejat. Precisament Marie Étienne ha afirmat l'afinitat que té amb aquesta escriptora. A l'últim capítol de *A Room of One's Own* (1929), Woolf ja planteja un estat mental on hi puguin viure al mateix temps una part masculina i femenina i es pregunta si «una mente puramente masculina sea tan poco capaz de crear como una mente puramente femenina» (Woolf, 1929/2014: 131). De fet, el que es proposa és buscar una enunciació que parteixi d'un punt que vagi més enllà de les nostres limitacions culturals, que no estableixi distincions entre homes i dones: «quizá se refiriera a que la mente andrógina es resonante y porosa; a que transmite emociones sin traba; a que es por naturaleza creativa, incandescente e indivisa» (131). Més tard, assenyala a escriptors com Shakespeare, Keats, Sterne, Cowper, Lamb, Coleridge o Proust com a autors andrògins. En aquest cas, la idea d'androgínia seria la del neutre múltiple, que és tant masculina com femenina.

Arribats a aquest punt, em sembla interessant tractar breument l'enunciació que fa Nathalie Sarraute, ja que afegeix a aquesta voluntat de neutre, el treball dins de l'autoficció. Sarraute planteja com el jo que apareix a l'obra i que

es presenta com a masculí no és ni ell ni ella, l'autora situa la seva escriptura en un neutre: «quelque part où le sexe féminin ou masculin n'intervient pas» (Nathalie Sarraute, citada a Planté, 2003: 148). S'hi destaca, per exemple, la indeterminació i la indiferenciació dels personatges que apareixen a les seves obres. A la novel·la *Enfance* (1983), hi apareixen adjectius en masculí per descriure al personatge que es desdobra del jo: «Sarraute explique que “son double est forcément asexué.” [...] Elle semble donc considérer que le narrateur et l'enfant sont neutres» (Entrevista amb Michèle Gazier, 1984, Planté, 2003: 152).

En la llengua francesa, com en la catalana, l'evolució de la llengua ha fet que el gènere neutre s'absorbeixi per la forma masculina i així el femení sigui la forma marcada. Així, doncs, en la llengua francesa no hi ha gènere neutre. Apropar-se al neutre és sempre una absència, i en aquest cas també. Barthes (2002/2004: 253) assenyala que d'aquesta manca és, precisament, d'on es comença l'aproximació al neutre. Però tot i que la seva relació amb el llenguatge sigui innegable, el neutre no s'atura en el gènere gramatical: «Neutro viene al lenguaje por el lenguaje. Sin embargo, no sólo es un género gramatical, como género y categoría, nos orienta hacia algo distinto, lo aliquid que lleva su sello.» (Blanchot, 1969/1970: 475). Aquesta absència és productiva, perquè permet un traçat, una escriptura per intentar apuntar-la, passem de la llengua al discurs. Així, en l'escriptura de Sarraute, s'hi pot identificar una mena de desfeminització per tal d'allunyar-se d'aquest marcatge del gènere femení i projectar l'enunciació cap a un gènere indeterminat, neutre, que no vol ser ni masculí ni femení, però que, en alguns casos, a causa d'aquest rebuig de la determinació, s'apropa al masculí.

En sintonia amb aquest plantejament, Sarraute considera que *Pour un oui ou pour un non* no pot ser representat per cap actriu, «*Parce qu'il leur est impossible d'être "neutres". Elles sont toujours représentées, se représentent, socialement se veulent elles-mêmes* » (Planté, 2003: 155), Sarraute escapa així de la postura femenina marcada que no s'inclou en un neutre. L'autora vol situar-se, de fet, més enllà de la diferència, en un lloc que li permeti « l'exploration d'une expérience invisible et innommée » (Planté, 2003: 160). Per tant, aquest neutre sembla acostar-se als plantejaments de Barthes i de Blanchot.

Però, tal com Planté apunta, el neutre no té el mateix efecte des d'un subjecte que parla en qualsevol dels dos sexes: «Le neutre énoncé ou revendiqué par une femme fait en effet signe, pour des raisons grammaticales et symboliques, plus fortement vers la différence des sexes, ses codages et sa mise en cause. » (Planté, 2003: 161). I és aquí on podem situar aquesta desfeminització que té lloc en l'escriptura de Sarraute. Es planteja, doncs, el problema de l'enunciació, sobretot en el cas de les escriptures que tenen relació amb l'autobiografia i particularment en les autores.

Tant Barthes com Blanchot rebutgen els gèneres autobiogràfics com a acostaments al neutre, Blanchot considera que cal fer aquesta distància, obrir-se a l'altre, només en aquesta escriptura es crea l'espai literari. Per a Barthes, l'autor no pot aparèixer en la literatura, de manera que el gènere autobiogràfic o el diari no podrien arribar a ser mai una obra literària. Aquests gèneres es troben molt desvaloritzats a finals del segle XX, on fins i tot Sarraute se'n vol allunyar al escriure *Enfance*. A partir dels anàlisis de Lejeune, el gènere autobiogràfic comença a establir-se basant-se, sobretot, en un plantejament referencial, on s'instauraria un pacte d'identitat entre el narrador, l'autor i el personatge del qual s'explica alguna cosa (Lejeune, 1975: 61). Però dins de la teoria deconstruccionista, Paul de Man planteja l'escriptura autobiogràfica com a escriptura ficcional, com a figura retòrica (1991: 113). L'autor considera que hem de parlar més aviat d'il·lusió referencial, ja que és impossible que el jo textual tingui una correspondència amb el jo autor. En aquesta línia, seguint la teoria de l'alteritat de Bajtin (1963), el desdoblament no només seria vàlid per construir un document autobiogràfic, sinó que és un element necessari per a l'elaboració de qualsevol autobiografia en primera persona, perquè cal que el jo s'observi des de certa distància per tal d'escriure sobre un mateix. En realitat, les darreres propostes teòriques plantegen una naturalesa híbrida per a l'escriptura autobiogràfica. Així, Luque Amo (2016: 283), basant-se en la proposta de Pozuelo Yvancos (2004), considera que l'autobiografia té un doble caràcter, referencial i performatiu, ja que «es capaz, al mismo tiempo, de mantener una correspondencia con el mundo real y de construir un Yo que es puramente textual, ficticio, sometido a las leyes concretas de la escritura», de fet, Camet (2017) fa un treball de reconeixement literari del gènere diarístic – tradicionalment femení– on hi destaca el treball literari i d'escriptura de

construcció de l'enunciació. En aquests horitzons situaria el treball de Marie Étienne, que es proposa un treball autobiogràfic i poètic, multiforme. La problemàtica amb la que es troba Marie Étienne no té tant a veure amb les transgressions al pacte referencial, sinó amb el fet d'aconseguir superar la dicotomia home-dona a l'hora d'escollir els desdoblements del jo per apropar-se a un neutre: «La solution peut-être là: sortir de la binarité. Ni home, tel qu'on l'entend, ni femme tel qu'on l'entend. De là probablement vient ma difficulté à me donner un nom dans mes différents textes.» (Marie Étienne, 2011b: 28). Tot i que la relació entre l'escriptura diarística o autobiogràfica potser podria no estar tant allunyada d'una enunciació distanciada i oberta, sembla que Marie Étienne busca, un altre distanciament a partir de l'escriptura del jo, per aquesta raó es vol situar en un espai altre que admet el jo però, com veurem, sempre obert: bé en desdoblements que treballen una indeterminació o un debilitament, bé en enunciacions anònimes, preses d'un discurs que circula en forma de rumor o de mite i que ella treballa en un espai poètic. Per això, crec que el seu plantejament es troba en un apropament al neutre potser des de premisses genèriques posteriors a les premisses de Barthes i Banchot.

Tot i aquest desplaçament genèric, encara existeix la dificultat de treballar el neutre des d'una enunciació en femení. Proposo, doncs, una desviació cap al treball del neutre des de les teories feministes, i sobretot amb la proposta d'Hélène Cixous continuant la línia deconstructiva de Derrida. D'aquesta manera, el concepte de neutre es treballa intrínsecament amb la seva relació amb el gènere sexual i amb el femení i sobretot tenint en compte les jerarquies i exclusions que operen en els paradigmes.

3.1. Escriptura neutra?

Hélène Cixous en el seu llibre *Le rire de la méduse* (2010) comença apuntant un funcionament del pensament occidental format per l'existència d'oposicions. Menciona, per exemple, les oposicions entre Naturalesa i Història, Paraula i Escriptura o Amo i Esclau. Apunta, sobretot, com en aquestes oposicions s'estableix una jerarquia, una asimetria que provoca un conflicte, però que «*nos damos cuenta de que la «victoria» siempre vuelve al mismo punto*» (Cixous, 1995: 14). Al curs del Collège de France, Barthes estableix una relació paradoxal del neutre amb el conflicte. Seguint aquesta línia, el neutre es situaria fora del conflicte, no hi participaria, i, per tant, es mouria en un tercer espai. Al mateix temps, tot i buscar la desviació del conflicte, el neutre es planteja com una violència, ja que vol desbaratar els paradigmes en conflicte: «*se encuentra aquí la paradoja de lo Neutro: pensamiento y práctica del no-conflicto, está constreñido a la aserción, al conflicto, para hacerse oír*» (Barthes, 2002/2004: 94).

A Cixous també li interessa no jugar en aquest conflicte que sempre arriba al mateix punt –no desbarata– però per fer-ho, seguint el treball deconstructiu de Derrida, assenyala l'ordre jeràrquic dels paradigmes: «*Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia.*» (Cixous, 1995: 58). En aquest sentit, Cixous vol desbaratar el paradigma, vol trencar amb la conclusió, la fixació, el final que tanca. Com Blanchot i Barthes pretenien fer mitjançant el treball del neutre. En aquestes oposicions sempre hi ha un costat passiu, fràgil, l'autora es fixa, per exemple, en la categoria de «femení», que per haver sigut conceptualitzada com a figura passiva o fins i tot absent, no ha estat pensada. I, per tant, per tal de pensar una altra història, un altre pensament fora d'aquest paradigma, insisteix en pensar aquesta figura.

Derrida situa el femení com més enllà de l'oposició falocèntrica: «*Il n'y a pas d'essence de la femme parce que la femme écarte et s'écarte d'elle-même.*» (Derrida, 1978: 39). El femení o la *différance* és allò que deconstrueix l'oposició dual del sexe. Així, doncs, destaca el caràcter obert i indefinit d'aquesta figura, que no ha estat pensada:

una subjetividad que se divide sin pesar [...] Impetuosa, desenfadada, pertenece a la raza de lo indefinido.[...] fuera de lo mismo, lejos de un «centro» [...] ella no está en su sitio, desborda.[...] [preguntas] que no se plantean, que no piden una respuesta, que abren el espacio por el que vaga la mujer (Cixous, 1995: 52-53).

I per tant es tracta d'una categoria fora del centre, que desborda. Precisament, aquesta obertura s'apropa al neutre que volen resseguir Blanchot i Barthes. Quan Blanchot connecta el neutre amb el gènere gramatical, ràpidament el desplaça:

La discreción de la lengua francesa que no dispone del género neutro resulta incómoda, pero finalmente no carece de virtud, porque lo que pertenece a lo neutro no es un tercer género que se opone a los dos otros y que constituye una clase determinada de existentes o seres de razón. Lo neutro es aquello que no se distribuye en ningún género: lo no-general, lo no-genérico, así como lo no-particular. (Blanchot, 1969/1970: 470).

No es tracta d'una tercera categoria o tercer gènere, no es mou en el poder, sinó en un territori del no-saber, no-ordenat que podem aproximar a Cixous:

Se ha culpabilizado de «no comprenderse» ni conocerse, porque a su alrededor se valorizaba el «conocimiento», como ordenada, como dominio, un «control» (ide conocimientos!) establecido sobre la represión, y sobre la «presa», la detención, la asignación, la localización. (Cixous, 1995: 54).

Estem parlant del « no-saber », d'allò no-localitzat, molt proper al neutre al que es referia Blanchot, que escapa a l'ordre o a la llei del coneixement i de l'ordenació.

Com hem vist, situar-se a l'entremig, en l'interval anònim, no pensable, és escapar d'aquesta oposició, desbaratar el conflicte. Ara bé, situar-se en l'anònim, es podria fer també des de l'oposició que es troba al marge?, des del costat no pensat? Cixous diu: «Yo, es decir, nadie» (Cixous, 1995: 23). I parla com a «dona» dins un «nosaltres». Això em fa plantejar-me la pregunta: és possible parlar des del neutre, com a dona? El jo femení ha estat esborrat al llarg de la història, parlar des d'aquesta anul·lació pot ser ja un pas cap al neutre, però al mateix temps, parlar des del jo femení és parlar des d'un jo «marcat», és a dir determinat. Per tant, com maniobrar en aquesta disjuntiva? Potser desmarcant, diluint, desdibuixant la determinació d'aquesta marca, i assenyalant, al mateix temps,

l'anonimat que l'acompanya. Hi entren en joc aquí, els altres «invisibles»: «poblaciones que se hacen a veces «invisibles» como son los proletarios, los trabajadores inmigrados, las minorias que no tienen el «color» adecuado. Las mujeres.» (Cixous, 1995: 24). No estem parlant d'una permanència en aquest estat silencià, Cixous planteja que al escriure, la dona desplaça a la dona del lloc del silenci: «que no se deje endosar el margen» (Cixous, 1995: 56), però que pugui escriure assenyalant aquest silenci, des d'aquest esborrament.

Perquè no es tracta d'apropiar-se d'aquests instruments de domini: «No tomar posesión para interiorizar, o para manipular, sino para pasar rápido, y romper las barreras.» (Cixous, 1995: 60). Cixous parla de les «revoltes afòniques» de les dones, del «reprimido», són revoltes que es produeixen en «cossos callats» :

Cuando el reprimido de su cultura y de su sociedad regresa, el suyo es un retorno explosivo, absolutamente arrasador, sorprendente, [...] Durante el amortiguamiento de su historia, las mujeres han vivido sonando, en cuerpos callados, en silencios, en revueltas afónicas. (Cixous, 1995: 58).

Per tant, són revoltes des de l'anònim. És afònica, invisible, però és activa i violenta: «Y con qué fuerza dentro de su fragilidad: «fragilidad», vulnerabilidad a la medida de su incomparable intensidad» (Cixous, 1995: 59).

Es tracta de moure's en la «Des-propiación, des-personalización, porque excesiva, desmesurada, contradictoria, ella destruye las leyes, el orden «natural», levanta la barra que separa el presente del futuro, rompiendo la ley rígida de la individuación.» (Cixous, 1995: 60). Es troba aquí, per tant, la des-propiació que podem apropar al neutre de Barthes i Blanchot, aquest buidatge del jo que se situa en un més enllà del paradigma? Potser s'apropa a la des-apropriació que forma part del neutre, que desestima qualsevol forma de sentit.

Cixous parla d'aquesta des-personalització sobretot per jugar a una metamorfosi. Es converteix en l'altra, en l'altre, i d'aquesta manera pot trencar amb els «punts de referència» i multiplicar-se :

Qué es del sujeto, del pronombre personal, de sus posesivos cuando, al atreverse alegremente a sus metamorfosis [...] ella hace de repente circular otra manera de

conocer, de producir, de comunicar, en la que cada uno es siempre más de uno, en la que su poder de identificación desconcierta. (Cixous, 1995: 60).

I en aquesta obertura que pot incloure altres, es refereix també a una bisexualitat, propera a la figura de l'androgín que presentava Barthes: «Bisexualidad, es decir, localización en sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una, de dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo» (Cixous, 1995: 44). Per tant, ens trobem en l'androgín del femení i masculí, del neutre múltiple i que és plural. Precisament, a través de l'escriptura, troba aquesta projecció que surt de l'Un i es multiplica, com en l'espai literari de Blanchot: «La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir –que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién? –, ¿una, uno, unas?, varios» (Cixous, 1995: 46), precisament, en aquest espai d'escriptura se situa en un espai d'interval: «Pero escribir es trabajar; ser trabajado; (en) el entre, cuestionar (y dejarse cuestionar) el proceso del mismo y del otro sin el que nada esta vivo; deshacer el trabajo de la muerte, deseando el conjunto de uno-con-el-otro,» (Cixous, 1995: 47). Però no es tracta de l'un o el múltiple, es tracta de ni l'un, ni l'altre, de l'indefinit: «Neutre est *ne-uter*, sujet sans limite d'un sexe ou l'autre, ni l'un ni l'autre, ni le ni l'un-ni l'autre, singulier pluriel, à la façon du phénix: c'est une *phénixie*» (Cixous, 1972: contraportada). Per tant, es troba en aquest singular-plural, ni un ni l'altre però al mateix temps múltiple, que no exclou.

Es tracta, doncs, d'una revolta des de l'afonia, una escriptura des del jo-altres, o *illes*, amb una obertura que permet les metamorfosis. Cixous apropa aquesta des-apropiació per obrir-se al «voler» polisèmic –en francès, *voler*, amb un doble sentit: volar i robar–:

Non s'emparer pour interioriser, ou manipuler, mais traverser d'un trait, et « voler ».

Voler, c'est le geste de la femme, voler dans la langue, la faire voler. [...] Ce n'est pas un hasard si « voler » se joue entre deux vols, jouissant de l'un et l'autre et déroulant les agents du sens. Ce n'est pas un hasard : la femme tient de l'oiseau et du voleur comme le voleur tient de la femme et de l'oiseau : illes passent, illes filent, illes jouissent de brouiller l'ordre de l'espace, de le désorienter, de changer

de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre. (Cixous, 2010: 58).

En aquest robar es permet prendre al llenguatge que l'exclou i mantenir-se a distància, sobrevolant defora d'aquest llenguatge. I aquest volar el connecto amb el moviment que planteja Derrida, es tracta de buscar la desviació del «*phallogocentrisme*», buscant moure'ns en «l'indécidable»: «le perpétuel différer qui ne se résout pas dans une progression dialectiques de type hégélien vers l'Un mais reste toujours suspendu» (Collin, 2010: 179). I és aquest espai de la indecibilitat el que ens permet estar en aquest no ser ni l'un ni l'altre: «Laissons l'élytre flotter entre masculin et féminin» (Derrida, 1978: 29).

Precisament, Marie Étienne es refereix a aquesta imatge polisèmica de Cixous en els seus assaigs: « Plutôt que se bercer, se saisir violemment de toute forme de vérité, la voler presque. Voler dans les deux sens du mot. » (Étienne, 2011: 261). En aquest robar, hi trobaria la porositat intertextual de l'obra de la poeta, com en el volar, la capacitat de fer flotar el jo entre variants propers a un infinit. Com veurem, l'ocell es troba molt present en els seus poemes i en un espai que apunta al neutre. En aquest vol, de passatge, es permet el moviment en els territoris de frontera de la poeta. Més que de fronteres, que separen, estariem parlant de camins o de fronteres amb una horitzontalitat, que permeti l'accentuació de la distància, on s'habita.

Tot i que la feminitat de la que parla Cixous no es basa en una dicotomia biològica, sinó que es refereix a una categoria cultural excluida, continua sent problemàtica des del punt de vista de l'heteronormativitat. Precisament, aquest volar/robar o sobrevolar, aquest moviment, em fa pensar en la proposta d'un neutre des de les teories *queer*, que s'allunyen encara més enllà d'un sentit únic identitari.

Suplement (II): ningú o fatiga

Habitar o moure's en aquest entre –el dia s'acaba i la nit comença– també es fa amb un estat que comparteix aquest neutre, potser en una son o en un esforç que tremola a l'aixecar-se:

Mais cette fin du jour est le début du soir.
Je m'apprête à le boire, à pénétrer la soie du soir,
Avec les mouvements lents du dormeur, les mouve-
ments de l'enveloppement sur soi, de l'immobilité
Apparente du rêve.
Ou bien avec le frémir du veilleur qui s'élance.
(Étienne, 2002: 86).

En l'obra de Marie Étienne el cos es troba com un espai «entre», que es pot transgredir (Joqueviel-Bourjea, 2010:484), hi ha un treball del cos femení des de la mirada de l'altre, « dans le rapport absent, douloureux, violent... » (Joqueviel-Bourjea, 2010: 474) però també com un espai on apareix la fatiga, on aquest estat –així com una son– s'escampa. La fatiga com a neutre que es troba arreu al cos, que és fora del lloc social i desvia (Barthes, 2002/2004: 62). Aquí no es tracta d'una visibilització del cos sinó del treball que busca la desviació o la sortida al mur, habitar l'ombra, la fatiga insistent:

A la longue, fatigue. Il se projette. Les autres voient une ombre, un reflet sur le mur. Il donne au mur.
Partir encore. La force manque.
Il ne veut pas mourir il emprunte l'ouverture.
Sortir.
(Étienne, 1997: 78)

Aquesta fatiga erosiona també el jo, que es va esgotant, difuminant-se repetint la recerca de l'amagatall:

Cook se répète pour s'épuiser, épuiser le sujet : un singe avec des dents qui crie des partitions.
Ce matin-là il s'éveilla sous la pression d'un vide énorme, il avait rêvé d'absorption, de gonflement, d'énormité. Des cordes portaient l'air, c'était inextricable, tout était pris.

[...] Où se cacher ? Aucun après-midi ne lui parut si long. (Étienne, 1997: 112)

Tampoc el cos pot palpar-se, no és un lloc concret, no és distintiu, és l'ocupant el que li atorga determinació i el vol tancat:

Personne ne voit personne. De temps en temps, *quelqu'un* va jusqu'au fond, on ne s'en remet pas, il a touché, mais quoi ? [...] *Quelqu'un* prenait la distance, pour vomir une pâte ondulée, consistante.

[...]

On reconnaissait Ang, qui cherchait à extraire des matières de sa bouche.

Des herbes ou de la chair *qui n'étaient pas son corps*, qui occuper son corps sans obstruer sa gorge. (Étienne, 2002: 23-24, cursiva meva)

De fet el cos és fràgil o transparent: « Pour toi mon corps est nu, et ses parties fragiles, plus nues d'être fragiles, plus fragiles d'être nues. » (Étienne, 2002: 30). Aquesta fragilitat de la que també parlava Cixous, som del costat de l'afonia. I en aquest invisible es connecta amb un dormir o amb un ocell : « La lumière filtrait à travers mes paupières d'endormie ou d'oiseau » (Étienne, 2002: 17). A *Formes Poétiques Contemporaines*, Marie Étienne fa una reflexió sobre aquest no ser i afirma voler escriure des d'un estat gasós, sense límits, que passa però que té un pes. En aquesta voluntat de pes hi veig el neutre polític, on, a partir de l'esborrament també hi ha espai per a la petjada, una petjada que es deixa fora del lloc social :

Voyez-moi comme un gaz sans frontières, hors pays, un vêtement sans capitales, pantalons vides, chapeau en l'air tout seul au-dessus du col blanc... car vous l'aurez compris, je ne suis qu'un fantôme, un nuage, un passant. Mais un passant qui pèse. (Étienne, 2011b: 28)

Però és precisament allò feble el que permet la recerca, en aquest estat de son sense voler dir res, on apareix la pregunta:

On se tient dans la neige du voyage, dans sa propre faiblesse, sa très subtile force .
Dans un sommeil intense et vif, une émotion qui paralyse, une servilité.
On a cessé d'être une, inviolable. Dans quel état se trouve-t-on ?
(Étienne, 2002: 42).

El jo incert pot obrir la porta i trobar el pont, és un treball d'insistència, de fred que s'assembla a la fatiga:

Il connaît vaguement son chemin, la porte en face, qui donne accès à un ponton.
L'ouvrir, sortir.
Lam incertain.

[...]

Parfois il tombe, alors plus rien ne se ressemble, c'est l'effroi sans couleur.
Pour se tenir il se couche et se couvre beaucoup, il se protège avec du poids car trop léger et plat : une feuille qui a froid. (Étienne, 2002: 59).

Es tracta d'un estat sense color, que vol recorre l'espiral, aquesta fatiga irreal, que acompanya al jo en aquest pas cap al neutre: « Fatigue séculaire, comme inventée, semblable me disais-je, à la musique très perdue. [...] J'avais traversé la frontière dans le sens d'un retour, de la fin de l'exil » (Étienne, 2002: 17). L'exili torna a estar molt present en aquesta fatiga, creure travessar fronteres, creure arribar a algun lloc, però sempre estar equivocant. L'exili no s'acaba ni comença, és un estat estrany que té lloc sempre i a tot arreu, és la indefinició o la manca. Té a veure amb un recorregut, en forma de corba, que mai arriba al lloc de l'enigma. Hi ha una recerca d'aquest secret, que pot ser tant un centre com una sortida sense arribar mai a trobar-lo, bé perquè no existeix, bé perquè no hi arribem:

On pense en rond en cercle en boucle. On est ter-
restre. On parcourt un chemin obligé, on revient au départ, on oublie,
recommence.

On tourne.

Pas de pensée ascensionnelle qui gravitait victorieuse
[...]

le trouble, la réponse,
le temps indéfini, la déambulation, la femme, de brefs
écrits, et elle qui court, de texte en texte, pour le trou-
ver, ou retrouver son corps. L'histoire, toujours la
même.

(Étienne, 1997: 49)

On que no sabem qui és, que es troba i s'interromp amb *tu*, *il*, *elle* de manera que quan es parla des d'un *je* no podem estar segurs de la identitat de qui parla, una pregunta –qui? – que es formula en alguns moments, es tracta també d'un treball que es troba entre el singular i el plural, com el neutre que plantejava

Cixous. A *Formes poétiques contemporaines* (2011b: 28), Marie Étienne parla de la dificultat de parlar des del jo, referint-se a la limitació que suposa escollir un pronom o un altre. Barthes (2002/2004: 93) també es fixa en aquesta limitació a l'hora d'escollir un pronom o un temps verbal, el llenguatge exigeix que ens situem i parlem des d'un lloc concret. Per a treballar una enunciació des del neutre, cal doncs un treball amb el llenguatge. En el cas de *Anatolie* i de *Roi des cent cavaliers* hi ha un treball per trencar amb aquesta limitació, sobretot a partir de la multiplicació de veus i amb la creació de noms que busquen una indeterminació, com en el cas de Cook, que apareix a *Anatolie* com una de les ombres d'un jo.

A *Le livre des recels* Marie Étienne destaca com els seus escrits formen un desdoblament del subjecte: « Depuis toujours je me dédouble, je me regarde, moi, écrivant qui écrit, sans me détruire pour autant » (2011: 148). El que parla a través d'aquests ells no destrueix el jo ni tampoc és l'altre: « Absence de moi et d'autres. Déguisement. / Un travestissement qui n'est ni l'un ni l'autre. » (Étienne, 2011: 129), el que fa és aproximar-se a un jo convertit en ningú: « “Él” es yo mismo convertido en nadie » (Blanchot, 1955/2002: 24). És aquesta la transformació que es cerca en l'escriptura de Marie Étienne. Al mateix temps, els personatges que habiten els poemes també presenten desdoblements, o una altra cara de la moneda amagada o secreta, que resta potser només intuïda: « Elles ont des doubles inversés, des manières d'exister différentes » (2011: 312). De fet, *Roi des cent cavaliers* comença amb una veu que parla en primera persona, el jo es pot confondre o identificar amb la veu de l'autora, en comparteix trets o experiències viscudes. Però de seguida, aquesta veu expressa la voluntat de desdoblament o de metamorfosi. Sobre la creació de personatges i els seus noms, Marie Étienne afirma que busca noms que s'allunyin d'una determinació genèrica, que no siguin, d'entrada, ni masculins ni femenins:

Parfois je cherche un nom ou un prénom qui ne soit pas identifiable: Bert, Bart, Cook. Qui me renvoie, qui renvoie le lecteur à un individu sans marque sexuelle ou sans présupposé. Qui soit un corollaire ou un correspondant d'acteurs, de personnages aimés au cinéma et au théâtre: les comiques du muet, les clowns enfarinés; dans la littérature: Bartleby de Melville, Monsieur Monsieur de Jean Tardieu, ou Monsieur Plume d'Henri Michaux.» (Étienne, 2011b: 28)

A *Roi des cent cavaliers* es fa explícita la voluntat de transitar en aquests gèneres, de sortir del gènere com a determinació fixada: « j'aimerais, pour l'occasion, m'appeler d'autres noms. / Ou prendre un autre sexe./ "Je suis un home"/ C'est ce que dit Isé, je suis un home, Isé qui rit, qui aime son mari comme on aime une femme. » (Étienne, 2002: 11). Participa, doncs, de l'obertura que proposa Cixous per fer aquest *veure*: «Elle sort d'elle-même pour aller à l'autre, voyageuse de l'inexploré, elle ne dénie pas, elle approche, non pour annuler l'écart, mais pour le voir, pour faire l'expérience de ce qu'elle n'est pas, qu'elle est, qu'elle peut être » (Cixous, 2010: 116).

Però no només es tracta de sortir d'una determinació genèrica o sexual, sinó que es tracta d'arribar a una impersonalitat més acusada, hi ha un desig de fer-se invisible, gairebé element no diferenciable del paisatge, en els personatges que apareixen a *Anatolie*:

Voix soir
Baissé dessous les feuilles
Par goût
De son désir elle s'a
Mincit
Au point qu'on y voit au
Travers
Et devenue sommeil
Et perte
Elle touche jusqu'à
Son abstraction
(Étienne, 1997: 56)

El jo busca aquest esborrament: vol ser pèrdua o fracàs, com el paisatge. Potser no ser més que mur, sense amagar cap sentit que el determini: «Escribir es lo interminable, lo incesante. Se dice que el escritor renuncia a decir "Yo". [...] El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. » (Blanchot, 1955/2002: 22). De fet, Étienne esmenta aquesta insistència més enllà d'un *on*, que s'acosti encara més a Res. Potser que no sigui ni tant sols subjecte, ni tan sols impersonal, acostant-se cada cop més a l'objecte:

Réfléchissant à ma difficulté du je, j'écris dans mon journal: «J'ai dû jadis être une femme. Depuis certains événements, je ne suis plus, ni home, ni femme. Quelque chose comme on.» [...] Il me faudrait plus neutre encore, ou plus anéanti, plus dégraissé, plus Rien. Récalcitrant et obstiné dans la grisaille de son bureau. (Étienne, 2011b: 28)

A *Roi des cent cavaliers*, ja no sabem qui és testimoni, qui observa qui, mantenint-nos en la pregunta « Qui parle de quoi? De qui? » (Étienne, 2002: 80) :

Les dessins et les mots se contemplent.
[...]
On ne sait pas qui voit, qui surveille qui.
Lam, ou le corps sur le mur, ou le veilleur qui réfléchit?
[...]
Certains mots font figure de témoin.
(Étienne, 2002: 79)

Aquest no saber qui és subjecte, recorda al treball de neutre que Cixous fa en la seva obra *Neutre*, on el subjecte busca aquesta no distinció entre perseguit i perseguidor:

Non seulement [le texte] ne sait plus à quel Sujet se vouer, mais il ne distingue plus le sujet comparant du Sujet comparé, [...] il ne sait plus s'il est persécuté ou persécuteur, ou s'il est persécutée. Le féminin l'égare: sans doute est-il blessé, coupé, entaillé, mordu, piqué, égratigné, ou féminin; il perd du sang. [...] Cependant rien ne prouve que le texte est femme. Le Sang est neutre. (Cixous, 1972: 62)

Quan Marie Étienne parla dels noms que utilitza per als seus personatges, s'hi intueix una intenció de *neutre*, en aquest cas, *neutre* com a tercer gènere que no es troba ni a la llengua francesa ni a la llengua catalana. Però aquesta manca o absència no atura la recerca d'aquest tercer terme o terme mig, sinó que fa que la recerca sigui en forma d'insistència –concepte molt proper al treball de l'autora, com es pot veure en les seves obres i també, explícitament, en un dels seus últims poemes: «La réitération» inclòs a *Le livre des recels*. Tant Barthes com Blanchot treballen el neutre a partir d'aquesta absència, és d'aquí d'on es pot fer el neutre.

Hi ha certa insistència també en el mot que assenyala, més aviat com una direcció on s'hi pot provar d'arribar des de diversos camins, però que al mateix temps difuminen l'enigma on és gairebé impossible d'arribar. En aquest sentit, la proliferació de noms diversos per a una mateixa cosa o persona, el plurilingüisme apunta no pas cap a una comunicació sinó cap a una interrupció o desplaçament continu: « *Lul* est aussi l'arbre/ Proche du village/ Que les Perses nomment/ La Merveille/ Et les Portugais/ *Arber de reyes* » (Étienne, 1997: 164); « Je parle une langue/ Archaïque/ On me loue et j'en suis fier/ Mais je sais/ Qu'on ne comprend pas mes chants » (Étienne, 1997: 175). Aquest treball s'apropa també, precisament, a un silenci: « nada más extraño al árbol que la palabra árbol [...] una palabra que nada nombra, que no representa nada » (Blanchot, 1955/2002: 33).

En aquest sentit, podem sumar a aquest treball amb els noms, una postura que es repeteix sobretot a *Anatolie*: l'estar assegut. Barthes pensa en aquesta postura com a figura del neutre. Perquè romandre assegut s'associa al «no-benefici» però és una postura activa, «Pues el sentado piensa, vela [...] goza en la pereza.» (Barthes, 2002/2004: 249), és una postura que manté una horitzontalitat activament. Per tant, aquesta postura s'acosta al neutre en aquest no-fer, en aquest gest que vol ser una pausa del significat. Com deia, l'estar assegut apareix en diferents personatges a *Anatolie*: Cook s'asseu al despatx, a la parada de bus, al metro, un jo s'asseu a casa seva, gairebé es confon amb el mobiliari, la pols es diposita també sobre seu. En aquest asseure's per tant, també es difumina el subjecte, que vol no fer:

Le jour il a du mal à se lever, il dit mon dieu, il ne fait rien. Dans cette position il occupe le temps, il omet de penser ses pensées, il tâte les objets, il met des vêtements, il marche dans les rues qui sont des seuils des effractions, jusqu'à ce fort sur les rochers qui sait garder les princes humbles. Les champs sont roses au crépuscule et les lanternes régulières. Jusqu'au dernier moment il vit sans émotion, il se ressemble à s'y méprendre. (Étienne, 1997: 76)

3.2. «Lo» queer

Planté (2003: 166) en el seu article sobre l'enunciació en neutre de Sarraute, separa el treball de desbaratament del paradigma del neutre del procés de *queerització*, on es tracta de desbaratar les categories identitàries que tenen a veure amb les categories sexuals i amb la sexualitat. Potser podria semblar, com planteja Planté, que l'esborrament al que s'atança el neutre és tan proper al no-res, que la reivindicació al voltant del sexe queda fora. Tot i això, trobo que les últimes aportacions del curs de Barthes, al apropar el neutre a la figura de l'androgen, suggereixen un treball en aquest sentit; on s'hi afegeix un treball en més profunditat de Cixous, com ja he presentat. A més, el procés de queerització no només té en compte les lluites dins del sexe i del gènere. Així, doncs, m'agradaria plantejar algunes convergències entre el neutre i el *queer*.

A finals del segle XX, a partir de les obres de Teresa de Lauretis i de Judith Butler s'estableixen les teories *queer*, les quals cerquen la subversió de l'ordre del gènere i del sexe binari i heterosexual, que oprimeix o invisibilitza les identitats que no queden codificades en aquest paradigma. Al treball de Judith Butler, s'afirma una indecidibilitat *transgènere*, a partir de la diferència –amb a– de Jaques Derrida, que cerca una transgressió de les categories de l'un i del dos (Collin, 2010: 178). En la *différance*, «le sexe s'indécise», citant a Derrida, i la categoria dual del sexe es qüestiona; amb la teoria *queer* butleriana també s'hi inclou el qüestionament de la norma heterosexual. Butler qüestiona tant el subjecte com la categoria de la dona que s'ha defensat des de les teories feministes:

It may be the time to entertain a radical critique that seeks to free feminist theory from the necessity of having to construct a single or abiding ground which is invariably contested by those identity positions or anti-identity positions that it invariable excludes. (Butler, 1990: 5)

D'aquesta manera, es qüestiona la identitat com a totalitat, com a definició fixa que inclogui a la resta. Contra aquestes identitats estables, el terme *queer* s'associa al que és ambigu, excèntric, degenerat.

Butler, en l'article «Critical queer», analitza la polisèmia del terme *queer* i la seva utilització política. En aquest article clarifica que quan parla sobre els actes

performatius com a discursos de poder, no existeix un subjecte darrere aquest acte, sinó que el que està actuant és un discurs en eco i en repetició al llarg de la història (Butler, 1993/2002: 56). Marie Étienne com veurem, treballa una escriptura en repetició i recomençament on també pot estar assenyalant, de fet, aquesta circulació del discurs performatiu, que no té un subjecte de poder sinó que és discurs. Així, doncs, seguint a Derrida, Butler sosté que els actes performatius són eco i és, precisament, la seva citabilitat el que els atorga aquest poder performatiu. Però el jo no existeix abans ni fora d'aquest discurs, ja que precisament és el discurs el que el possibilita:

De hecho, yo puedo decir «yo» tan sólo cuando alguien se ha referido a mí, activando así mi lugar en el discurso. Paradójicamente, la condición discursiva de reconocimiento social precede y condiciona la formación del sujeto (Butler, 1993/2002: 57).

El reconeixement del subjecte, aquest discurs, té una història i descentralitza al subjecte que ja no pot ser origen de res (Butler, 1993/2002: 59). Aquest plantejament, que té les seves arrels en Derrida, també s'explora en certa manera en el treball del neutre, on el reconeixement social està en contacte amb el neutre en el sentit que vol ser allò que no té un lloc social, que queda exclòs, que no té llegibilitat; però que el llenguatge exigeix reconèixer, perquè el llenguatge, en la seva vessant assertiva imposa un subjecte, té a veure amb el reconeixement (Barthes, 2002/2004: 92-93). Molt aprop, Blanchot planteja el neutre com la suspensió d'aquesta exigència de reconeixement: «lo neutro tiende a suspender la estructura atributiva del lenguaje “Es esto, aquello”, esta relación con el ser, implícita o explícita, que es, en nuestras lenguas, inmediatamente planteada, apenas se dice algo» (Blanchot, 1969/1970: 567). Així, la paraula «neutre» paradoxalment vol dir aquest treball en la desviació del llenguatge per intentar esquivar el subjecte.

La paraula «*queer*» en un primer moment s'utilitza als EUA per designar despectivament aquelles persones que no poden ser llegides per la norma, especialment per la norma heterosexual, però gràcies a l'ús transgressor d'aquest terme es va transformant fins a convertir-se en una paraula que busca no ser mai definida, per restar en la obertura que permeti la inclusió del que hi ha més enllà del paradigma. En paraules de Butler:

La palabra queer debe ser un lugar de contienda colectiva, un punto de partida para una serie de reflexiones históricas e imágenes futuras, deberá permanecer ese término que, en la actualidad, nadie posee del todo, y que debe ser constantemente resistemizado, distorsionado, desviado de usos anteriores y dirigido hacia apremiantes objetivos políticos en expansión. (Butler, 1993/2002: 61)

Aquí es troba, precisament, aquesta impossibilitat de definició i la necessitat d'actualització constant, com intentava ser el neutre. El neutre que és també aquest *defora* de tota definició, que és impossible que es redueixi a una determinació:

En medio de la muchedumbre, el ser es de fuga, porque la pertinencia a la fuga hace del ser una multitud, una multiplicidad impersonal, una no-presencia sin sujeto: el yo único que soy cede ante una indefinida paradójicamente siempre creciente que me envuelve y me disuelve en la fuga. (Blanchot, 1969/1970: 53)

D'aquesta manera, la teoria queer qüestiona la noció d'identitat sexual des d'un plantejament postmodernista, que continua els plantejaments decostruccionistes i postestructuralistes. I és aquí on la teoria queer a més de reivindicar les identitats sexuals més enllà de les dicotomies restrictives tradicionals, s'obre també a altres subjectes i lluites i té en compte qüestions com la raça, la religió o l'ecologia. Així, es pot afirmar que : «Una persona queer rechaza identificaciones sexuales y, sobre todo, promueve un cambio social individual y colectivo desde muy diversas instancias en contra de toda censura» (Mérida, 2002: 22).

Pascal Le Brun-Cordier (2003: 40) assenyala la desterritorialització de l'identitat *queer*, que parteix d'un plantejament identitari sense determinació, que convida al desplaçament identitari, on es defensa una identitat «nòmada», «múltiple», en moviment. El moviment *queer* convida doncs a «s'indéfinir, à neutraliser son genre, à s'en déprendre, en évoluant vers une apparence faiblement genrée, androgyne» (Le Brun-Cordier, 2003: 42). És en aquest sentit que Le Brun-Cordier troba la connexió amb el neutre del que parlem aquí. Es tracta d'aquesta figura de l'andrògin, d'aquests somriures «léonardiens» als que fa referència Barthes al final del curs: «sourires à la fois d'hommes et de femmes, sourires-figures en qui s'abolit la marque d'exclusion, de séparation, sourire qui

circule d'un sexe à l'autre» (Barthes, 2002: 244). I que volen moure's en aquest defora, més enllà del paradigma.

Tal com suggereix Eve Kosofsky Sedgwick, el queer és «a continuing moment, movement, motive –recurrent, eddying, troublant» (1998: 112), per tant, el *queer* refusa una definició, una estabilitat de manera insistent i problemàtica. Butler apunta el problema del substantiu, molt a prop també a les reflexions de Barthes entorn a l'ús de l'adjectiu substantivat per referir-se al neutre. *Queer* es troba més a prop del verb, en transformació, en travessa i transgredint els límits de la identificació normativa. Per això hi veig aquí el contacte amb el neutre com el «*au-delà*» de Blanchot, més enllà, el defora de les dicotomies, de la identificació estable.

És cert que Marie Étienne vol moure's sobretot en un neutre que s'acosta a l'objecte, a un res, i en aquest sentit potser sembla que no pugui tenir contacte amb les teories *queer*. Tot i això, la seva proposta escriptural trobo que sí que podria projectar-se en un espai *queer*. Em refereixo al seu treball que posa en relació discursos tant literaris, lligats, en molts casos a un subjecte-autor, amb altres discursos que tenen també una circulació des d'un anònim o des d'una col·lectivitat informe. En aquests casos, l'autora parla de llegendes, mites, rumors però també d'un discurs en eco molt proper al discurs performatiu del qual parla Butler. Com ja he presentat, la repetició que varia subtilment però que no deixa d'operar és molt present en les obres de la poeta, però també apareix aquest treball de repetició en eco en la seva proposta d'escriptura que assenyala aquests discursos i potser intenta trobar una circulació altra que porti també cap a una performativitat altra, que es mantingui fora del paradigma. Seguint a Blanchot, «Escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar.» (Blanchot, 1955/2002: 23), també per Marie Étienne escriure és treballar aquest eco sense subjecte (Étienne, 2002: 41). La porositat de Marie Étienne, juntament amb la seva intenció de moure's en personatges neutres, en autors fràgils, en anònims i en desconeguts té una intenció de fundar una performativitat altra: «Je mets à mort les mythes [...] et j'en recherche d'autres» (Étienne, 2011: 311). És veritat que ningú pot fundar cap discurs, però, precisament es vol ser a prop d'aquest ningú quan la poeta destaca el seu interès en les circulacions anònimes (Étienne, 2011: 337), de manera que també «lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es

anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita. » (Blanchot, 1955/2002: 29). Així és com la no llegibilitat pot potser escriure's.

El treball d'insistència en una escriptura que recomença sempre desplaçant-se és propera al treball incesant de queerització, que no vol tancar-se ni ser reconeguda dins del paradigma, sinó restar més enllà d'aquest i així Étienne vol sortir de la poesia, del mite, de la prosa i crear un altre espai entre aquests:

Continuer autrement et ailleurs.
Être meilleur chanteur, meilleur lutteur.
Créer sans cesse des variations.
Marcher dans les couleurs qui changent
(Étienne, 2002: 109)

En aquesta insistència, que sempre és quelcom molest: «Ils sont ailleurs et toujours là, [...] / Tu aimerais qu'ils cessent. » (Étienne, 2002: 95), i que treballa fent distància d'una potencial familiarització, hi veig també el treball *queer*, en moviment i lluita, com apuntava Kosofsky:

Leurs ailes manquent de mains.
Leur bouche manque de dents.
Leur ventre de vessie.
Réduit à un cloaque.
De cloaque à cloaque ils copulent.
(Étienne, 2002: 108)

Suplement (III): traçar o escriure l'eco

La qüestió és mirar, fer testimoni: «Le peintre est seul à regarder. Quand il ferme les yeux, un témoin disparaît.» (Étienne, 2002: 52), en aquesta immobilitat neutra, on el jo és paisatge, una pintura, es busca «le point d'aveuglement » :

La main la femme et l'immobile
Peinture neutre
Lieu ardu qui déforme
Où s'entasse ce peu
(Étienne, 2011 : 92)

El testimoni fràgil, penós, que vol mirar el que passa desapercebut, el que no és ningú o és superflu però que tot i això és allà, « “Je” observe, réfléchit et témoigne. » (Étienne, 2011: 148). El mirar també té un contacte amb el neutre: «ver es un *contacto* a distancia» (Blanchot, 1955/2002: 27), és aquesta mena de contacte que no és actiu, que és a distància i que a partir d'aquesta escissió «le impide terminar nunca, le corta todo comienzo, hace de ella un neutro [...] donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera» (Blanchot, 1955/2002: 28). La mirada cega que també es troba en l'obra de Marie Étienne, on es fa impossible no fer testimoni, on es pot veure la transparència:

Il boit du noir en traits, il voit des transparences.
Comme on dit, l'autre monde.
Du noir en pluie, du blanc tassé.
Pelures et plumes.
Des ombres quelquefois, des tentations.
Des coups mouillés derrière la vitre.
(Étienne, 2002: 116)

També a l'escriure, compten les «e muets», aquestes lletres sense veu que parlen, i en podem veure d'altres, encara més a prop de res, com les *h* cada cop fent variacions més ínfimes: « Plutôt la phrase que le vers. [...] Moi maintenant j'aime les blocs, la phrase de la prose, comme un champ clos, à l'intérieur de quoi, variations infimes. On cale bien son rythme, on compte l'e muet, on compte avec. » (Étienne, 2002: 44). Hi ha alguna cosa aquí del neutre, el neutre és gairebé

inexistent però parla, és actiu. Com en aquest cas és una *e* muda però que diu alguna cosa, descentra l'enunciació, prospera a l'afonia de Cixous.

L'escriptura no pot ser estranya a aquesta afonia: «Nous étions partis loin, je m'habituais à être ailleurs, le non nommé. / J'insiste, donc : écrire, c'est prendre son élan pour démêler le blanc » (Étienne, 2002: 18). L'escriptura insisteix en aquesta absència, però ho fa esborrant-se, deixant espai o fent forat:

On balade les mots, on les décroche, on les espace, on les efface.

On les dispose comme on peint, comme on dessine ou comme on brode, au point de croix.

On fait des petits tas, sans ponctuation, « mendiant presque d'écrire ».

[...] Les dialogues s'estompent, ils sont de la pensée répétée en écho.

On évoque un silence, des doigts sur une vitre, une démarche entre les tables. (Étienne, 2002: 41).

Aquesta escriptura no vol ser vers, vol ser frase, però al mateix temps les frases s'escurcen i es fragmenten en un espai cada cop més poètic, potser perquè «el poema está próximo al origen» (Blanchot, 2002: 31). Sobre aquest espai literari que es crea, potser entre prosa i poesia, Marie Étienne en parla a «Essai sur l'“autre prose”» (2006b: 168):

La prose prétend tout embrasser, on pourrait, à ce titre, la dire horizontale, tautologique, totalisante.

Pendant que l'autre, la poésie, procède par bonds, par fulgurances et par étapes [...]

La grande affaire: réintroduire le continu, et pour cel-la bâtir un pont entre deux mondes, une écriture d'un troisième type qui se contenterait du nécessaire (les mots, la construction), pour traverser, se rendre ici (en poésie), et là (en prose).

Més endavant parla d'una relació entre fragment i continuïtat, on l'escriptura cercaria una accentuació d'una o de l'altra: «Écrire en poésie c'est faire le jeu, le choix de la rupture. [...] Paradoxalement c'est en même temps réintroduire le continu, pour l'écrivain qui le souhaite et le lecteur qui imagine ce qui manque» (Étienne, 2006b: 170).

Aquest espai entre, tant en el gènere sexual com en el literari, és el que subratlla Marie Étienne, aquest entre l'estudia també Marie Joqueviel-Bourjea

(2010) i en fa una connexió amb l'escriptura d'Hélène Cixous, on es busca també aquest passatge entre gèneres: «Mais ce que définit la poésie de Marie Étienne est moins le “neuter...neuter...” que l’“entre” qui les ajointe et sépare simultanément. Il s'agit bien en effet de trouver un “entre-genres” : un entre-homme-et-femme, certes, mais un entre-genres littéraires aussi bien. » (484).

Marie Étienne treballa la forma del poema també en aquest sentit, sobretot a *Anatolie*, on hi ha repeticions subtils de paraules que apareixen en contextos textuals diferents, però també en les citacions dins dels poemes, que connecten començament i final, mitjançant, per exemple, la cursiva o el parèntesi. Així s'estableix un recomençament continu, que no és començar des d'un principi, és començar a partir de la idea de continu. L'escriptura d'Étienne recomença cada vegada: «N'existent qu'éclatés, sous le couvert d'identités et de livres divers, qui ne sont pas fixés, ainsi que je le rêve, à l'intérieur d'un continuum, d'un seul grand texte en prose, récit auto-mytho-biographique.» (2011:148). La obra és un «recomenzar perseverando» (Blanchot, 1955/2002: 20), aquest espai que ja és sempre començat i es troba en la indecisió del recomençar.

L'escriptura, en aquesta repetició en variants fa espai també al detall superflu:

La voix est une, bien que multiple.

Sur les photos des vues d'ensemble, mais aussi des détails, des objets sans valeur.

Un livre déchiré dont on voit une image, des pierres disposées, des bassines de fleurs, des plantes grasses, un banc.

Un chemin dans les pins, la plage, un paquebot, une rue en Asie, des enfants qui se bâtent.

[...]

De quoi viendra l'action?

De femmes attendues, arrivées, reparties, qu'on ne voit pas, qu'on n'a pas vues.

Il faut qu'on se soupçonne et qu'on s'accuse. (Étienne, 2002: 63)

Es tracta de moure's prop de la minúcia, «Hacia el detalle inútil o misteriosamente útil: la minucia: en el límite de lo extravagante. En suma: arte del suplemento inútil» (Barthes, 2002/2004: 77). Les variants subtils, el recomençament es troben lligats i es connecten amb una voluntat d'apropament a un treball teatral, tal com es formula a l'últim capítol d'*Anatolie*, que pot considerar-se com un epíleg:

A lire comme on regarde un paysage, en relief et en profondeur. Pour redresser la barre du jeu et compliquer les tons, le don d'ubiquité, la variété (très relative) des personnages ne sont que des variantes, la perspective du même. C'est du théâtre avec un seul. (Étienne, 1997: 183).

El poema vol llegir-se com un paisatge, que insisteix en la diferència subtil, en la repetició de les variants que recomencen. Aquest treball s'acosta així al neutre: «el Neutro como variación continua no articulable en un sentido final» (Barthes, 2002/2004: 17), en aquest escriure que és recerca: «Écris! Et Ton texte se cherchant » (Cixous, 2010: 61).

L'escriptura de Marie Étienne també s'apropa a un dibuixar, on la línia interromp o inaugua (Joqueviel-Bourjea, 2013: 154), entre la continuïtat i el fragment. Però també, on l'escriptura busca també ratllar, esborrar, ser ritme, on el pols tremoli, on la superfície rugosa tingui un efecte i assenyali la fragilitat del traç, on la tela sigui potser massa prima:

On me raconte : il pend ses toiles dans le soleil et dans le vent.
Il se promène au bord de l'eau, il recueille des traces sur des morceaux d'étoffes.
Celles des rochers, du paysage. Mais pas du vent, ni de l'espace, ni de la transparence, qu'il fera exister autrement.
Ses supports sont fragiles et précaires.
Ou destinés à autre chose.
(Étienne, 2002: 50)

On la tela té un defecte, que no acaba d'encaixar, com l'escriptura que cerca una ubiqüitat, on la història crea un entramat que tampoc té totes les peces, on es treballen aquestes variants subtils, els desbordaments que de tant en tant aconseguen sortir:

L'histoire s'effiloche, elle a des bonds parfois ou des arrachements, elle a des incidentes des rajouts, comme un corps trop serré déborde de son cadre, les poils d'un vêtement, exubérance native. [...] Elle [l'histoire] dit les pleins et les déliés de la vie souterraine, avec des trous, puisqu'il n'y a que du sismique. Ne pas prétendre les combler. Les bribes qui dépassent, qui constituent le livre.
(Étienne, 1997: 184)

Aquest esfilagarsar-se del text també es troba en la forma dels poemes de Marie Étienne. La poeta fa un treball insistent en la forma, «tout est forme dans

le texte de Marie Étienne» (Purnelle, 2013: 46). Sobretot se'n destaca la seva varietat formal, potser propera al treball de l'Oulipo, pel qual l'autora ha manifestat la seva admiració (entrevista de John Stout, 2001: 252) on la numeració, també, molt present en la seva obra, ordenaria les peces del puzzle.

Però més aviat hauríem de parlar d'un treball de costura, on la construcció de la forma «cus» els diferents elements (Purnelle, 2013: 46) fent visibles les costures, com en el cas dels poemes comunicants que es troben a *Anatolie* o en la numeració que apareix de vegades en els seus poemes. Com a *Roi des cent cavaliers*, on hi ha una numeració de l'1 al 100, que inclou títols, poemes i taula de cites o variants. L'organització que assenyala les peces, per tant, al mateix temps les separa, ja que les peces no encaixen. La numeració no construeix un trencaclosques que conclou, més aviat assenyala peces que no acaben d'encaixar, on hi apareixen les diferències subtils que separen i creen forats. Potser com una mena de cosir anònim que separa i uneix, reconeixent una continuïtat del treball anònim, recomençament proper a un silenci, «sans gloire»: «Broderie, ravaudage. La couture, une affaire de (bonnes) femmes. Un recommencement sans gloire, dans le quadrilatère des murs. Même inventif, l'artisanat (celui-là ou un autre) est caractérisé par un anonymat du collectif » (2011: 337). És, en aquest sentit, proper al fragment, a la discontinuïtat que forma part del neutre, i que també s'assenyala per Blanchot i Barthes però també a la idea que el neutre apunta a una col·lectivitat, a allò que és múltiple i que no pot ser reduït ni a la unitat ni a la totalitat.

El treball formal de Marie Étienne es trobaria en tensió amb una unitat de la paraula, que es torna a reprendre per exemple en eco, així els dos gestos que fa la poeta podrien ser el de «couper /coudre» (Purnelle, 2013: 47). Precisament, aquesta tensió entre continuïtat i interrupció a la qual l'autora es refereix i on l'escriptura vol mantenir-se, a la manera de l'escriptura neutra que es busca sense acabar mai de definir-se, de fet treballant en aquesta indefinició assenyalant-la relativament: «continuité de l'écriture/rythme de la voix, *se coupent* le souffle, font haleter le texte ou le composent de suspens, de silences, l'aphonisent ou le déchirent de cris. [...] Nous aimons l'inquiétude, le questionnement. Il y a du déchet dans ce que nous disons. Nous avons besoin de ce déchet. » (Cixous, 2010: 126-127).

La veritat també queda desplaçada, en aquest trencaclosques que no encaixa, hi ha un treball per mantenir-se en una «veritat dubtosa», com en un decorat:

La vérité douteuse des décors

Où l'éclairage est réparti avec

Rigueur par le technicien de service

L'air métallique est lourd à respirer

Est-ce le gris des dalles à l'horizon

Desquelles les maisons paraissent petites

Conçues par le même architecte construites

Par les mêmes maçons ?

Comment oser

Entrer pour vérifier

Vérifier quoi ?

Les portes sont fermées

Il faut pourtant

Les portes sont fermées

Il faut pourtant

Localiser la voix qui se déplace

Qui lance des appels de tous les points

Du paysage et qui ne répond pas

Quand j'interroge

Si c'est un jeu il est

Cruel

Je choisis l'immobilité

Peut-être ainsi nous rencontrerons-nous

Il faut à une horloge un centre fixe

Pendant que je deviens pierre pesante

(Rien qu'à trop croire on succombe debout)

(Étienne, 1997: 26-27)

De la mateixa manera, l'espai literari que ens permetia una projecció cap al neutre no treballa amb veritats, es tracta d'una altra cosa: «el artista no pertenece a la verdad porque la obra es lo que escapa del movimiento de lo verdadero» (Blanchot, 1955/2002: 226). Precisament, Marie Étienne dialoga amb aquests espais escripturals, quan treballa en un gènere entre poesia i prosa, per tal de

situat-se més enllà de la veritat: « tout mythe est salutaire, la poésie aussi, qui le suscite, d'instinct, qui n'est pas "vraie" au premier chef. » (Étienne, 2011: 261), on no es vol fixar un sentit:

Prédilection pour les fragments et pour l'inachevé qui est surtout celle des poètes. Nous bâtissons des citadelles, elles sont inconfortables, nos textes sont troués, l'inachevé est notre Lot. Nous n'enfermons jamais le sens, nous ne refusons pas, du coup, ses volte-face. (Étienne, 2011: 153)

En aquest treball, també es troba la idea del rumor, de la llegenda, d'aquella mena de relat que circula, altre cop, col·lectiva i anònimament que porta alguna traça de veritat en les seves variants. En un dels seus poemes, hi diu: « fait divers ou légende », quina és la diferència entre aquestes dues circulacions col·lectives? Potser no és important, potser és suficient assenyalar-ne les variants:

Au nom de Dieu
et à la mémoire de la défunte
honorable femme dénommée racine
vivante sage et recherchée par l'eau
laquelle décéda le 17 juillet 1780
par son ouvrage nous a laissé
le reflet quotidien
et néanmoins perpétuel
d'une femme à trouver près d'un fleuve, d'un pont ou de
tout autre lieu
à charge que les gagers perpétueront ce qui se tait
et pourtant se connaît
fait divers ou légende
(Étienne, 2011: 169)

Marie Étienne no parla de ficció, ella parla de llegenda i de poesia, veu la connexió entre aquestes dues formes, o entre prosa i poesia, com un entre, com el somni o el mur, on ja no es revela res, perquè la veritat ha quedat desplaçada: « La nuit les rêves sont visibles, on peut les lire sur le tableau comme à l'école avec application, mais ils n'apprennent rien. » (Étienne, 1997: 76) ; on els murs no són més que paret:

On ne sait pas qui paraîtra, qui est derrière la vitre,
Après la porte dans le jardin, à l'entrée dans la rue, au
Bout quand on a dépassé le centre, vers la décharge,
Parmi les boîtes de métal les emballages de carton, dans
La campagne plate et vague, la lumière indécise du soir,
Vers l'horizon rougi où le soleil s'écrase tandis que par

Devant l'arbre sans branches n'a qu'un tronc.
(Étienne, 1997: 47)

La poeta reivindica així aquesta no revelació d'un sentit, s'apropa a l'escriptura neutra, on «escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela» (Blanchot, 1955/2002: 42). I en aquest punt es troba el contacte amb la figura de l'ocell: « Les mots sont des maisons. / Vent violent et oiseaux. / [...] / Les mots n'ont rien à dire. » (Étienne, 2002: 102); « C'est la grande assemblée des oiseaux à l'automne. / L'allégresse à des mots inutiles. » (Étienne, 2002: 104). Es reivindiquen amb la figura de l'ocell, aquestes paraules inútils, que no diuen res, que surten del sentit i no revelen res. Perquè en aquesta escriptura neutra es trenca amb la interpretació, eliminant els punts de referència:

Elle se fait une autre, un autre, elle rompt avec l'explication, l'interprétation et toutes les instances de repérage, de localisation. Elle oublie. Elle procède par oublis, par bonds.

Elle vole.
(Cixous, 2010: 133)

En aquest trencament hi apareix el volar-robar, i amb aquest gest l'ocell que apareix a les obres de Marie Étienne, on l'escriptura s'obre en porositat (Joqueviel-Bourjea, 2010: 469), en forma de cites, versions, préstecs, coincidències, variants, repeticions, on res és estable, en aquest punt que passem volant sense punt fixe, som indecisió o estem a prop de l'esquerda: « Être au bord, à la marge, ne pas entrer » (Étienne, 2011: 45).

L'ocell que parteix de l'absència, com a flotar en aquest espai sense límit, per a restar en aquest moviment d'anar i venir dels ocells migratoris que no comença ni acaba:

Les oiseaux manquent.
Ils manquent de place, de ciel.
Ils n'ont pas où voler.
Tu as les yeux fermés et tu les rêves. (Étienne, 2002: 100)

A *Le livre des recels*, Marie Étienne posa en relació la figura de l'ocell amb el neutre: «L'oiseau incomparable. Ni homme ni femme, l'Oiseau. C'est-à-dire le dessin » (Étienne, 2011: 313), i és en aquest dibuix d'una manca, que es treballa el neutre: «la imagen, de alusión a una figura, y de forma dibujada sobre la ausencia, se convierte en la informe presencia de esa ausencia» (Blanchot, 1955/2002: 29).

L'ocell, doncs, com a absència, però que alhora participa d'una pluralitat, que conté totes les vocals –oiseau–, és el neutre-plural, l'ocell que vola, que té una distància amb el món, que es mou en totes direccions, que recorre verticalitat i horitzontalitat, que és la corba, « La figure de l'ANA. Boucle plus qu'avancée. » (Étienne, 2011: 335), i que habita l'espai *entre*, entre l'anar i venir, que és dibuix, línia que separa i divideix alhora, sense veritat, la « Non découverte de terres nouvelles » (Étienne, 2011: 340):

Bateleur couronné.
Sa tête est grise.
Sa nuque rousse.
Il bourdonne, sentinelle.
Il est flambé, masqué, pointé.
Les narines emplumées.
Le bec ouvert et la queue noire.
Ses joues sont grises.
Il aboie, il combat, arlequin.
Il est doré, gracile.
Huppé, cendré, féroce.
Intermédiaire.
Ravisseur et variable.
Martial et montagnard.
(Étienne, 2002: 115)

Aquesta pluralitat de l'ocell neutre té un costat col·lectiu, on s'hi troba la impossibilitat de reduir-se a la unitat, que es manté a l'interval que va del ni al ni en una circulació constant des d'aquest lloc inapropiable, potser en un defora. Però, sobretot, que escapa d'un reconeixement és el neutre plural i anònim o « Les couleurs sans couleurs » (Étienne, 2002: 116). És aquí on hi veig el neutre polític.

Hi ha un desig de neutre en les obres de Marie Étienne: « J'attends impatiemment l'arrivée de l'agate.» (Étienne, 2011: 48), del color que no és « ni rouge ni brune, ni tachée, ni jaspée, que ses couleurs sont disposées en couches concentriques » (Étienne, 2011: 48), que es transforma en una escriptura d'insistència en aquest lloc molest que fatiga.

(4.) Conclusió

A les obres de Marie Étienne, i en concret a *Anatolie* i *Roi des cent cavaliers*, s'escriu al voltant d'una absència que s'assenyala multiplicant-se i dispersant-se en polifonia. Es tracta d'un treball que parteix d'un exili o migració, d'una condició sense origen ni començament, que és incògnita, i que poc a poc es multiplica en dispersió i s'encomana en eco.

Per treballar aquesta absència, que és potser una melancolia de l'origen, Marie Étienne construeix la seva poesia de manera transgressora, amb la voluntat de desactivar les determinacions dels gèneres tant sexuals com literaris. Per fer-ho, es planteja cercar aquest espai «entre» que sigui un neutre. D'aquesta manera, en els seus textos no es tracta de trencar aquestes oposicions, sinó més aviat d'habitar una tensió intermèdia, en un tercer espai que no és ni l'un ni l'altre o que forma part de tots dos. Els textos de Marie Étienne treballen un espai entre, tant a nivell formal com amb les imatges que hi apareixen. Hi ha un treball espacial molt lligat a una experiència d'exili, que es va buidant i concretant-se al voltant d'un neutre. És en aquest horitzó d'escriptura que pot dialogar amb l'aparell teòric que hem plantejat aquí.

Els treballs de la segona meitat del segle XX sobre el neutre plantegen uns espais d'interval o defora dels paradigmes que han operat al llarg de la història del pensament occidental. A partir dels apropaments suggerits per Barthes i Blanchot, he provat d'apuntar algunes figures que projecten cap a un neutre polític, que desborden el pensament a partir de paradigmes i fan un treball insistent que cerca un desviament de les determinacions per desactivar-les. Marie Étienne vol situar-se en aquest neutre que es mou en una indeterminació. En un primer moment, els textos treballen des de l'exili i la frontera, però aquesta indeterminació i indecisió es va encomanant a altres aspectes de la seva escriptura, cada cop més propera a un neutre polític que es mou en espais ambigus i en dispersió. Això no vol dir, no obstant, que tota ambigüïtat es mogui en el neutre, com he assenyalat, es tracta d'una ambigüïtat que porta cap a una suspensió del reconeixement social però que fa testimoni.

És aquí on els treballs de Barthes i Blanchot entorn del neutre poden trobar alguns punts de contacte amb les teories feministes, en concret amb la proposta

de Cixous que, seguint Derrida, es fixa en les jerarquies que operen en aquests paradigmes. I és a partir d'aquestes jerarquies i des d'un treball des del costat no pensat que es projecta cap a un neutre. En aquest cas, es tracta d'un neutre que vol ser femení, obert i plural. Aquest plantejament permet treballar l'enunciació tant en femení com des d'altres anònims amb una projecció cap al neutre que de vegades apareix en l'escriptura de Marie Étienne. De la mateixa manera, la poeta pot treballar el neutre des d'una escriptura autobiogràfica, sense problematitzar el jo referencial, sinó amb un treball sempre dins l'espai literari.

Finalment, he intentat apuntar les derives que podria tenir el treball del neutre polític en els plantejaments de Butler enmarcats en les teories *queer*, projectant les reivindicacions sexuals també a altres àmbits. Precisament, amb aquesta obertura, he apropiat el treball escriptural de Marie Étienne al treball d'insistència nòmada i molesta d'aquestes teories, on s'assenyala la circulació de discursos performatius que construeixen el subjecte. Així, el treball de la poeta té la voluntat d'apuntar aquests discursos i de buscar-ne d'altres, que permetin una no-determinació, en moviment i no reconeixible. Així, és sobretot el seu plantejament escriptural en forma d'insistència i de suplement, juntament amb el seu plantejament en relació amb els gèneres literaris, el que troba una possible projecció cap a les teories *queer*.

Un treball del neutre, de la mateixa manera que és ja començat, tampoc pot concloure. Com els ocells migratoris, podem provar de mantenir-nos en aquest interval. Per això, proposo un suplement addicional en forma d'annex on em plantejo una possible sortida d'aquest treball, cap a una traducció neutra.

ANNEX

Suplement (): no saber la distància

Com acabar un treball del neutre? De la mateixa manera que una obra no troba el final fins que no arriba la mort (Blanchot, 1955/2002: 19), el treball del neutre es manté en aquesta insistència. Em plantejo si la traducció podria participar com un suplement a l'escriptura de Marie Étienne. En les seves obres, com he mencionat, hi apareix un multilingüisme com una molèstia, com quelcom que interromp una comunicació, que crea variants i que difumina l'oposició i que assenyala una mena de distància infinita. Quina relació hi ha entre la traducció i el text? És semblant a la relació que hi ha entre dues persones? O entre un subjecte i el discurs que l'emmarca?

Distingiria, en aquest sentit, dues direccions històricament establertes en base a una relació de fidelitat / traïció amb el text original. Schleiermacher (1813) estableix dues maneres de traduir, en forma de paràfrasi o d'imitació. Es tracta de plantejaments on Schleiermacher assenyala una mala calibració de la distància, on la traducció s'apropa massa al text original o bé se n'allunya massa. Posteriorment, Lawrence Venuti, reprèn aquesta distinció i fa referència a les traduccions que es basen en una domesticació o en una estrangerització del text. La traducció domesticant voldria esborrar, de fet, la seva condició de traducció, cercaria una fluïdesa del text i, d'aquesta manera, participaria d'una mercantilització de l'obra: «enforced by editors, publishers and reviewers, fluency results in translations that are eminently readable and therefore consumable on the book market» (Venuti, 2008: 12). Aquesta condició consumible respondria, de fet, a una apropiació. Per tant, aquest tipus de traduccions no podrien treballar el neutre, el qual no pot ser mercaderia, sempre s'escapa, està defora d'aquest tipus de circulacions: «La paradoja del deseo de Neutro, su singularidad absoluta, es que es invendible» (Barthes, 2002/2004: 59); i perquè és quelcom molest: «Lo neutro no seduce, no atrae. » (Blanchot, 1969/1970: 485).

Per sortir d'aquesta mercantilització que participa en la fal·làcia d'aquesta pretesa transparència, Venuti aposta per una «estrangerització», és a dir la traducció que no deixa d'assenyalar aquest procés de traducció, que el fa visible.

Una de les estratègies per sortir d'aquesta mercantilització, seria, doncs, el fet de traduir textos de fora del cànon i d'utilitzar estratègies que deixin al descobert les resistències d'aquesta traducció. Aleshores, la relació que s'establiria entre traducció i original s'entendria del costat de l'ètica, com a gest que no vol ser apropiació sinó obertura a l'Altre: «consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre» (Berman, 1999: 74).

En aquesta obertura, també la distància entre original i traducció es veuria desplaçada. És interessant aquí, la reflexió que fa Paul Ricoeur a *Sur la traduction*, on planteja un espai entre la traducció i el text original, en el que un tercer text seria la mesura entre aquests dos. Un tercer text, inexistent:

Le dilemme est le suivant : les deux textes de départ et d'arrivée devraient, dans une bonne traduction, être mesurés par un troisième texte inexistant. Le problème, c'est en effet de dire la même chose ou de prétendre dire la même chose de deux façons différentes. Mais ce même, cet identique n'est donné nulle part à la façon d'un tiers texte (Ricoeur, 2004: 14).

Així, la traducció es transforma en un recorregut que vol encerclar aquest tercer text –entre o defora– que s'assenyala juntament amb el text original. Si el text «original» ja era fracàs, com a escriptura: «¿La palabra poética no sería más que el calco, la sombra debilitada, la transposición [...] del único lenguaje hablante?» (Blanchot, 1955/2002: 30). Aleshores la traducció es transforma també en senyal d'absència i insisteix en aquest treball. Traducció és sempre fracàs perquè no és mai allò que assenyala, assenyala aquesta manca, el que no hi és, «traduction, ne sera que mauvaise traduction» (Ricoeur, 2004: 11). Però el que no hi és no és l'original, és l'interval, el tercer text que hi ha entre l'obra i traducció. Es tracta d'una «equivalència sense identitat», on també les variants dels personatges de Marie Étienne, els ecos, són variants d'un tercer terme sempre absent. Es desvia, així, l'oposició fidelitat / traïció, ja que es perd la mesura de la distància que hi ha entre el tercer text i la traducció. Aleshores, es tradueix assumint aquest fracàs.

Seria interessant, doncs, aturar-nos en el desig de traduir. Berman (1999) menciona aquest desig com una pulsio freudiana, on el desig seria el desig de possessió. Però tenint en compte el punt de vista de Ricoeur, quan planteja com la universalitat d'una llengua transformaria els parlants en estrangers: «des

apatrides du langage, des exilés qui auraient renoncé à la quête de l'asile d'une langue d'accueil » (Ricoeur, 2004: 18-19). És, precisament, aquest dol provocat per una suposada traducció absoluta el que Ricoeur emplaça en el desig de traduir: « attaché à la perte de l'absolu langagier, il accepte l'écart entre l'adéquation et l'équivalence » (Ricoeur, 2004: 19). És aquí on aquest desig podria assemblar-se al desig de neutre, quan tots dos assimilen una pèrdua.

Es tracta, doncs, d'una traducció de naturalesa fràgil sempre condicionada a la repetició de les retraduccions: «Lo que importa, no es decir, sino volver a decir y, en esta repetición, decir cada vez aún por primer vez.» (Blanchot, 1969/1970: 489), per insistir en la pèrdua. Per això, Ricoeur defensa la traducció que no busqui compensar la distància entre equivalència i adequació, sinó que, d'alguna manera, la traducció busqui assegurar-se del desastre, no ser la paraula: «El poema –la literatura– parece ligado a una palabra que no puede interrumpirse, porque no habla:es. El poema no es esa palabra. » (Blanchot, 1955/2002: 31). Així, la traducció entesa com a escriptura que allarga i crea variants que apunten a la distància infranquejable entre text i tercer text, podria tenir un contacte amb l'escriptura que planteja Marie Étienne en el seu treball cap al neutre. Així, a continuació ofereixo algunes traduccions al català de poemes que apareixen a *Anatolie* i a *Roi des cent cavaliers*.

*Nit ocre*⁴

Agafo el tren com m'he acostumat
Arribada a la destinació oblidat
El meu abric dins el compartiment
Hi torno i m'entretinc

Arranca el tren
Però l'estació següent és molt a prop
Com a Brussel·les on el tren es torna
Un metropolità

És mes d'agost
L'estiu amb la família ocupem
Una vil·la que domina la platja
Un dia faig un crit «On és la Clara? »

Un dia faig un crit «On és la Clara? »
Els ulls de ma germana semblen dir-me
«Culpa teva»

La Clara torna tot
I la immensa joia jo ja no deixo
De topar-me amb la meua angoixa

Quan me'n
Vaig al pis moblat on visc a París
La llogatera és desagradable
«La porta de l'armari està bloquejada»
Diu ella

Com vestir-me d'ara endavant
Si la meua roba ha estat visitada

⁴ Poema « *Nuit ocre* » de Étienne, M. (1997). *Anatolie* (pàgs. 79-90).

Si la meva roba ha estat visitada

Pels invàlids –dels que un braç o una cama
S'acaba en inflorescència de fusta lletosa
I una punta que és prou semblant a les
Que sobresurten dels cascs de metall
Dels soldats prussians– s'han dedicat a
Dins els plecs dels teixits les cavitats
De les mànigues i els traus dels botons
Unes pràctiques de les quals no goso
Ni somniar-hi de tant que m'indignen

Sempre

Ni somniar-hi de tant que m'indignen

Sempre

Pot ser que l'armari tingui una olor
Insuportable i que la meva roba
Camisoles vestits capes abrics
De seda pengin bruts de cordes blanques
I esparracats

Mentrestant jo em mantinc

Ferma davant els penjadors obscurs
Assisteixo a l'arribada d'algú
Amb la pròtesi d'un volum almenys
Igual a la resta, la llogatera

Igual a la resta, la llogatera

Em demana per ell atenció i cura
«Pel seu aniversari» afegeix
Jo que només vull canviar-me per tal
D'anar a la feina a treballar i em queixo
Pel retard patit

Ella se'n va

Com ferotge dins la peça veïna
Digne d'un palau però en penombra i bruta

Els mobles estan coberts per la pols
Sobre el llindar m'aturo no sabent

Sobre el llindar m'aturo no sabent
El que busca mentre ella m'obliga
A no avançar i comença la tasca
De netejar amb ràbia una família
De sofàs que seuen pesants dins l'ombra
Aleshores me'n torno al meu armari
Per treure'n unes sandàlies trenades
De les quals els cordills des que hi llisco
Els peus comencen a sagnar-me sobre
Amb abundància semblen unes bèsties

Amb abundància semblen unes bèsties
Que algú hauria esclafat

Marxo així

Calçada i trista caminant

Més tard

Una altra nit potser Florence i jo
Estirades juntes ens agafem
La mà –silencioses sobre un llit que es
Mou en aquest espai com un vagó
De tren

I de sobte m'aixeco per
Parlar de poc no caic per sort m'agafo
A la barana ella també s'aixeca

A la barana ella també s'aixeca
Per respondre

Jo l'avisó «para a-
Tenció» però ella ja cau cau
Interminablement la boca s'obre
En un crit llarg i mut

Al seu passatge
Pels pobles uns homes criden també
Porten unes barbes negres s'empassen
I vessen les taules on esperaven
Les bèsties perfumades i ben cuites
A les brases de les cuines
descarreguen

A les brases de les cuines
descarreguen

Sense esperar als voltants de les portes
Arribo per fi al final del viatge
A un país de sorra que s'assembla
A una mar

Les dunes s'erigeixen
Al seu centre i enfonsades fins a
Mig cos, siluetes de la mateixa
Matèria semblen girades cap a
La meva direcció

Amb el tronc dret
Semblen dipositades pel vent càlid

Semblen dipositades pel vent càlid
S'ha de constatar aquesta cosa estranya
La nit no ha deixat mai de ser daurada
A causa d'una font de llum interna
Que ve de les dunes

És ella
La que dona al cel a les siluetes
petrificades aquest color d'un
Intermedi no sé on soc perquè
El tacte de les formes i dels ocres
Ahora em tranquil·litza i m'amença.

62. El cos és sobre el mur, vigila els vigilants⁵

Que s'agafen els colzes

Els vigilants no tenen fred ni als ulls ni enlloc perquè van molt tapats.

Caputxa i vestit fins a baix.

Nomes uns forats per veure-hi.

De vegades el terra és tan negre com els vestits.

De vegades un d'ells és blanc.

I el camí que comença davant, lletós.

De vegades cap vigilant és blanc.

El més gros al mig explica alguna cosa.

O reflexiona.

Perquè el camí que es torna negre en creua un altre.

Diu:

–Vet aquí.

O diu:

–Bé.

78. PETITA DANSA

79. Els vents insisteixen.

Es diuen vents constants. Tu observes.

Des de les habitacions, des de les tendes, o per sobre les carreteres.

Els vents van ràpid.

No com nosaltres, els vents van ràpid.

O bé giren, o bé creuen.

Però sempre, aquí, als cabells, per sobre les nostres figures.

T'agradaria que s'aturessin. T'agafes per no Cedir.

Però ells xiulen.

⁵ Poemes traduïts d'Étienne, M. (2002). *Roi des cent cavaliers*.

No pots no sentir. Estar fora.
Fora d'ells i de la sorra.
L'emoció és massa forta. Pots caure.
Fer una taca.

81. Tu anotes.
Vent fort.
Vent fort.
Vent fort.
Creus haver-ho dit tot.
Encara anotes.
Gelada blanca dins la nit.
Pluja forta a les nou del matí
Pluja forta a les onze del matí.
Pluja forta al migdia.
El vent s'aixeca amb violència, ve del nord.
A la nit gairebé es calma.
Tot el dia, vent grisenc.
Tot el mes, vent violent.

89. ALGUNS SÓN JAPONESOS

90. A la tardor s'enlairen.
Arriben a l'equador, penetren tan lluny que
No tenen res per menjar.
Tornen tan d'hora que tenen fred i moren.
Que tenen gana i moren.
Moren dos cops, deu cops.
Alguns són sedentaris i alguns
Migradors.
Les seves ales curtes volen malament.
Alguns són japonesos.
Volen dos milles, cinc milles, deu milles.
Sense
Posar-se.

Què busquen? Algú busca.
El seu camí és el dels glaciars.
Al moment de sortir, el cel és rúfol però
Buit.
Fins i tot dins la gàbia s'agiten.
91. Viuen deu anys, vint anys, trenta anys.
No s'asseuen. Tampoc dormen.
A les ales els hi falten mans.
A la boca els hi falten dents.
El ventre de bufeta
Reduït a cloaca
De cloaca a cloaca copulen.
Així són lleugers.
Lleugeresa els emporta
Els emporta ben lluny i ben alt.
Quan són abatuts, si els pulmons
Són plens
De sang, respiren pels ossos de les ales.
Allarguen la vida tant.
El patiment tant.
La mort de totes maneres arriba.

5. Bibliografia

- Augé, M. (1992/2000). *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R. (2002). *Le Neutre*. París: Éditions du Seuil.
- . (2002/2004). *Lo Neutro*. Mèxic: Siglo XXI.
- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. París: Éditions du Seuil.
- Blanchot, M. (1955/2002). *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional.
- . (1969). *L'entretien infini*. París: Gallimard.
- . (1969/1970). *El diálogo inconcluso*. Venezuela: Monte Avila Editores.
- . (1971). *L'amitié*. París: Gallimard.
- . (1973). *Le pas au-delà*. París: Gallimard.
- . (1980). *L'écriture du désastre*. París: Gallimard.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. Nova York: Routledge.
- . (1995/2002). Críticamente subversiva. A Mérida Jiménez, Rafael (ed.), *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer* (pàgs. 55-79). Barcelona: Icaria.
- Cabó Rodríguez, J. (2013). L'escriptura, el neutre i la tasca de pensar. Una aproximació a Maurice Blanchot a partir de la seva obra crítica i filosòfica. *Ars Brevis*, 19, 27-55.
- Camet, S. (2017). Du je féminin au neutre masculin. *Líneas*, Consultat maig 2020 : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/1009>.
- Cixous, H. (1972). *Neutre*. París: Grasset.
- . (1995) *La risa de la Medusa : Ensayos sobre la escritura*. Pròleg i traducció Ana Maria Moix. Barcelona: Anthropos.
- . (2010) *Le Rire de la Méduse*. París : Éditions Galilée.

- Collin, F. (2010). Des lumieres à la « Queer Theory » en France Ou de l'individu au trans-genre. *Investigaciones Feministas*, v. 1, 177-191.
- Deleuze, G. (1993/2009). Bartleby o la fórmula. A José Luís Pardo, *Preferiría no hacerlo* (pàgs. 57-92). València: Pre-textos.
- Derrida, J. (1978). *Éperons (Les styles de Nietzsche)*. París : Flammarion.
- Étienne, M. (1997). *Anatolie*. París: Flammarion.
- . (2002). *Roi des cent cavaliers: Poésie*. París: Flammarion.
- . (2006). *Dormans: Poésie*, París: Flammarion.
- . (2006b). Les poetes et la prose. *Formes Poétiques Contemporaines*, 4 Paris-Bruxelles: Les impressions nouvelles, 4.
- . (2011). *Le livre des recels*. París: Flammarion.
- . (2011b). Voyez-moi comme un gaz sans frontières. *Formes Poétiques Contemporaines*. Paris-Bruxelles: Les impressions nouvelles, 8.
- Étienne, M. F. (2013). L'Entre-deux ou le vide et le plein. A Marie Joqueviel-Bourjea (Ed.), *Marie Étienne: organiser l'indicible* (pàgs. 147-154). París: Éditions L'improviste.
- Garron, I. (2013). Prose, mouvement de l'eau. A Marie Joqueviel-Bourjea (Ed.), *Marie Étienne: organiser l'indicible* (pàgs. 57-66). París: Éditions L'improviste.
- Joqueviel-Bourjea, M. (2010). Marie Étienne: «Entre le nombre et la nuit». A Patricia Godi-Tkatchouk i Caroline Andriot-Saillant (Ed.), *Voi(es)x de l'autre : poètes femmes, XIXe-XXIe siècles* (pàgs. 469-489). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal.
- . (2011). Marie Étienne, les couloirs de la langue. *Contemporary French and Francophone Studies*, 15:5, 593-605.
- . (2013). Dessinécrire « un supplément de traits ». A Marie Joqueviel-Bourjea (Ed.), *Marie Étienne: organiser l'indicible* (pàgs. 155-167). París: Éditions L'improviste.

- Kosofsky Sedwig, E. (1998). Construire des significations *queer*. *Les Études gay et lesbiennes* (Pàgs. 109-16). París: Éditions du Centre Pompidou.
- Le Brun-Cordier, P. (2003). Un cabinet de queeriosités. *Rue Descartes*, 40: 36-47.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*, París : Éditions du Seuil.
- Lévinas, E. (1975). *Sur Maurice Blanchot*. Montpellier: Fata Morgana.
- Luque Amo, A. (2016). El diario personal en la literatura: teoria del diario literario. *Estudios de Literatura*, 7: 273-306.
- Man, P. de. (1991). La autobiografía como des-figuración, *Anthropos: La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, 29: 113-118.
- Mérida Jiménez, R. M. (edició i pròleg) (2002). *Sexualidades transgresoras*. Barcelona: Icària.
- Planté, C. (2003). Le désir du neutre : Sur Enfance de Nathalie Sarraute. A Sylvie Triaire, Christine Planté i Alain Vaillant (Dir.), *Féminin/Masculin : écritures et représentations. Corpus Collectifs* (pàgs. 145-166). Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée.
- Purnelle, G. (2013). La pratique formelle de Marie Étienne: du geste à la manière. A Marie Joqueviel-Bourjea (Ed.), *Marie Étienne: organiser l'indicible* (pàgs. 33-47). París: Éditions L'improviste.
- Ricoeur, P. (2004). *Sur la traduction*. París: Bayard.
- Schleiermacher, F. (1813/1994). Sobre los diferentes métodos de traducir. A M. A. Vega (Ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción* (pàgs. 224-235). Madrid: Cátedra.
- Stout, J. (2001). Entretien. *Women in French Studies*, 9: 244-252.
- Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Nova York: Routledge.
- Woolf, V. (1929/2014). *Una habitación propia*. Madrid: Alianza editorial.